Mus. th
1147-2

Forkel.

H. L. 57. a.

<36618585370017

<36618585370017

Bayer. Staatsbibliothek

Muſikaliſch=kritiſche
Bibliothek,

von

Johann Nicolaus Forkel.

Zweyter Band.

— — — — — — precor *integra*
Cum mente, nec turpem ſenectam
Degere, nec *cithara* carentem.

HOR. OD. XXXI. L. I.

Gotha,
bey Carl Wilhelm Ettinger, 1778.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Dem

Durchlauchtigſten Fürſten

und Herrn,

HERRN

Ernſt Ludewig,

Herzogen zu Sachſen,

Jülich, Cleve und Berg, auch Engern und Weſtphalen, Landgrafen in Thüringen, Marggrafen zu Meißen, gefürſteten Grafen zu Henneberg, Grafen zu der Mark und Ravensberg, Herrn zu Ravenſtein und zu Tonna ꝛc.

Meinem gnädigſten Fürſten

und Herrn.

Durchlauchtigſter Herzog,

Gnädigſter Fürſt und Herr.

Der hohe Schutz, welchen **Eure Hochfürſtl. Durchlaucht** derjenigen edlen und angenehmen Kunſt und Wiſſenſchaft ſo vorzüglich angedeihen laſſen, die der Gegenſtand des gegenwärtigen Werkchens iſt, macht mich ſo kühn, **Höchſtderoſelben** erlauchten Namen demſelben vorzuſetzen, und es **Höchſtdenenſelben** unterthänigſt zu widmen.

So groß auch dieſe Kühnheit iſt, womit **Eurer Hochfürſtlichen Durchlaucht** ein ſo geringes Opfer dargebracht wird; ſo lebe ich doch der zuverſichtlichen Hoffnung, **Höchſtdieſelben** werden es nicht ungnädig aufnehmen, ſondern es huldreichſt als einen ſchwachen Beweis des Beſtrebens anſehen, diejenige tiefe

Ehrerbietung und Huldigung an den Tag zu legen, womit das Herz eines jeden erfüllt wird, der ſo glücklich iſt, die milde Gnade, und den tiefen Blick **Eurer Hochfürſtlichen Durchlaucht** in alles, was in den Wiſſenſchaften und Künſten wirklich ſchön, und der Aufmerkſamkeit eines erhabenen Fürſten würdig iſt, zu kennen und zu bewundern.

Wie glücklich würde ich mich ſchätzen, wenn mein ſchwaches Opfer auch nur den geringſten Beyfall eines ſo tiefen Kenners und erhabenen Beſchützers der Wiſſenſchaften und Künſte erhalten könnte!

Ich erſterbe mit der tiefſten Devotion

Durchlauchtigſter Herzog,

Gnädigſter Fürſt und Herr,

Eurer Hochfürſtl. Durchlaucht

unterthänigſter

Johann Nicolaus Forkel.

Innhalt.

Innhalt
des zweyten Bandes
der
muſikaliſch-kritiſchen Bibliothek.

I. Fortſetzung und Beſchluß der Abhandlung vom Schönen, von Crouſaz. S. 3

II. Recenſionen theoretiſcher Werke.

1) Daniel Webb's Betrachtungen über die Verwandſchaft der Poeſie und Muſik ꝛc. S. 126

2) Karl Aviſon's Verſuch über den muſikaliſchen Ausdruck S. 142

3) A general Hiſtory of the Science and Practice of Muſic, by *Sir John Hawkins*. In fünf Quartbänden S. 166

III. Recenſionen praktiſcher Werke.

1) Walder, eine ernſthafte Operette, von Georg Benda S. 230

2) Carl Philipp Emanuel Bachs Clavierſonaten mit einer Violin und einem Violoncell zur Begleitung S. 275

3) Clavierſonaten, von Daniel Gottlob Türk. Zwo Sammlungen S. 301

IV. Hiſtoriſche Nachrichten.

1) Auszug aus Carſten Niebuhrs Reiſebeſchreibung von Arabien und andern umliegenden Ländern S. 306

2) Etwas von der Muſik der um den Südpol herum wohnenden Völker S. 316

3) Ueber die jetzige Beſchaffenheit der Muſik in London S. 320

4) Ein

4) Ein Brief, worinn jemand zu einem Concert eingeladen wird S. 326
5) Einige Nachrichten von der Signora Gabrieli, erſten Sängerin der ſicilianiſchen Oper S. 328
6) Nachricht von der Errichtung einer Muſik- und Singſchule zu Leipzig, von Hrn. Hiller S. 332

V. Litterariſche Anzeigen.

1) Muſikaliſche Preisaufgabe von der Kaiſerl. Akademie der Wiſſenſchaften zu Petersburg S. 338
2) *Beattie's* Eſſays on the Nature and Immutability of Truth &c. S. 341
3) Nachrichten vom Hrn. Harriſon S. 355
4) Deſcrizione degli Stromenti armonici di ogni genere &c. S. 356
5) Nouveau Syſtême de Muſique &c. S. 356
6) Methode nouvelle pour apprendre facilement le Plain-chant &c. S. 357
7) Reflexions ſur l'Opera S. 357
8) Lettre à M. le Baron de la Vieille-Croche S. 358
9) Eſſai ſur les revolutions de la Muſique en France S. 359
10) Melanges litteraires vom Hrn. Dorat S. 363
11) La Soirée perdue à l'Opera S. 364
12) Lettres ſur les Drames opera S. 367
13) Le Souper des Enthouſiaſtes S. 367
14) Lettre d'un Amateur de l'opera S. 369
15) Examen des cauſes deſtructives du Theatre de l'opera &c. S. 369
16) Etrennes muſicales, ou le petit Rameau &c. S. 370

VI. Neue Erfindungen. S. 371

VII. Todesfälle S. 374

VIII. Anecdoten S. 382

IX. Muſikaliſche Neuigkeiten S. 389

X. Muſikaliſche Gedichte S. 394

I.

Fortſetzung der Abhandlung vom Schönen.

Aus dem Franzöſiſchen des Herrn Crouſaz.

Vorerinnerung.

Da die im 1ſten Bande der muſ. krit. Bibl. auseinander geſetzten Grundſätze über das Schöne überhaupt, in dem folgenden 8ten, 9ten und 10ten Capitel insbeſondere auf verſchiedene Wiſſenſchaften und auf die Tugend, im eilften aber erſt auf Muſik, als unſern Hauptzweck, angewendet werden; ſo ſind die beſagten drey Capitel hier überſchlagen, und mit dem eilften ſogleich fortgefahren worden. Zugleich müſſen wir unſern Leſern auch noch hinterbringen, daß ſchon bey der zweyten Originalausgabe dieſer Abhandlung, das ganze eilfte Capitel (weil es vermuthlich nur von der Schönheit der Muſik handelt) weggelaſſen worden iſt.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Fortſetzung der Abhandlung vom Schönen.

II. Capitel. Von der Schönheit der Muſik.

Erſter Abſchnitt. Allgemeine Betrachtungen.

1.

Es giebt wenig Gegenſtände, über welche die Menſchen in ihren Meynungen mehr getheilt ſind, als über die Muſik. Wenn es einige giebt, die von ihr bezaubert werden, ſo giebt es auch einige, die ſie nicht ertragen können. Den einen Theil erheitert ſie, und den andern beunruhigt ſie; den einen macht ſie frölich, den andern traurig. Und, welche Verſchiedenheit des Geſchmacks findet ſich nicht ſelbſt unter ihren Verehrern? Das Volk will Gaſſenhauer und Tanzſtücke; in Ouvertüren, Chaconnen und andern Melodien von dieſer Gattung, findet es nur Geräuſch. Selbſt ganze Nationen ſind über den Vorzug dieſer oder jener Muſikgattung uneinig. Wenn wir mit unſern Grundſätzen, mitten un-

Von den Beziehungen, die die Töne und der Geſang mit unſern Organen und der Einrichtung unſers Körpers haben.

ter ſo vielen Verſchiedenheiten, die blos von einem gewiſſen Eigenſinn zu entſtehen ſcheinen, etwas wahres entdecken können, ſo wird es ein neuer Beweis von der Richtigkeit derſelben ſeyn. Alles, was mit den gut eingerichteten Organen unſerer Sinne in einiger Beziehung iſt, und auf ſie diejenigen Eindrücke macht, in deren Rückſicht ſie von der Güte des höchſten Weſens mit ſo viel Kunſt und Weisheit gebaut ſind, verdient, ohne Widerſpruch, für ſchön gehalten zu werden. Das Ohr iſt für die Töne gemacht, folglich verdienen ſie ſchon an ſich ſelbſt unſer Wohlgefallen; aber ſo wie die Freude unſern Organen eine größere Stärke giebt, ſo verlangen wir auch, ſobald wir von ihr eingenommen ſind, die ſtärkſten Eindrücke, und folglich auch ſtärkere Töne, weil ſie alsdenn mehr Beziehung mit unſern Organen haben, und wir in einer ſolchen Lage ſind, wo wir ſie ertragen können. Gebohren zu empfinden, ziehen wir immer die lebhaften Empfindungen den ſchwächern vor, wenn ſie nur nicht ſchmerzhaft ſind.

Wenn ein Ton entſteht, ſo preſſen und dehnen ſich die kleinen Theile der Luft wechſelsweiſe (die, ob ſie gleich ſo klein ſind, daß ſie auch ſogar der feinſten Vorſtellungskraft entgehen können, doch ſehr viele Gewalt haben), und verurſachen dadurch in den von ihnen erſchütterten Fibern des Ohrs Erzitterungen, die denen ähnlich ſind, die ſie ſelbſt in Bewegung geſetzt haben; die in den Poren dieſer Fibern befindlichen Lebensgeiſter werden alsdenn dadurch gereizt, und verbreiten ihre Bewegung ſodann durch den ganzen Körper. Lebhafte, feine und regelmäßige Erſchütterungen müſſen natürlicherweiſe immer mit angenehmen Empfindungen vergeſellſchaftet ſeyn, folglich auch mit den Beziehungen, die der Urheber der Natur zwiſchen das Wohlſeyn der Seele und des Körpers gelegt hat. Wenn es Menſchen giebt, die dieſes nicht erfahren, ſo kömmt es von dem unglücklichen Bau ihres Ohrs, deſſen

ſen Fibern für die Eindrücke der Luft entweder zu grob, oder auch zu weich ſind, um ſolcher Erſchütterungen fähig zu ſeyn.

Die Freude, die die Lebensgeiſter ſehr kraftvoll und im Ueberfluß in alle Theile des Körpers verbreitet, reizt uns zur Hervorbringung höherer und ſtärkerer Töne, und ſetzt das Ohr in den Stand, ſie zu wünſchen, und mit Vergnügen aufzunehmen.

Vom Urſprung des Geſangs.

2. Die Natur läßt die Menſchen zur Geſellſchaft gebohren werden, und reizt ſie an, ihr Vergnügen andern bekannt zu machen. Die ihnen ſo natürliche Eitelkeit zwingt ſie, Zeugen ihres Glücks zu ſuchen, und ſie glauben, ſich demſelben nur dann mit Recht überlaſſen zu können, wenn ſie ſehen, daß andere dabey nicht unempfindlich ſind. Eine ſolche Anlage, die von der erſten Kindheit an noch immer mehr und mehr verſtärkt worden iſt, macht, daß ſie ſich allein, und ohne Geſellſchaft, nur ſehr unvollkommen vergnügen können; ſie unterhalten ſich weit lieber mit andern von den Gegenſtänden ihrer Freuden, und da in allen Dingen, die Annehmlichkeiten verurſachen, immer einige Umſtände lebhafter rühren, als andere, ſo hält man ſich dabey auf, kömmt wieder dazu zurück, und dies iſt wahrſcheinlich eine von den erſten Urſachen, woher die Dichtkunſt entſprungen iſt. Dieſe Wiederkehr und dieſe ähnlichen Fälle ſchienen ſich zu jenen Wiederholungen der Gedanken, zu welchen man ſo gerne zurückkömmt, zu paſſen; daher der Reim und die Wiederholung den Hauptcharakter der alten Poeſie ausmachen.

Solche rührende Stellen ſchienen würdig zu ſeyn, mit mehrerer Annehmlichkeit ausgeſprochen zu werden; man glaubte, die Stimme müßte ſich ganz dabey hören laſſen, ſowohl mit mehr Anmuth als mit mehr Stärke. Um ihr mehr Stärke zu geben, erhob man ſie; dies iſt

ein Unterſchied zwiſchen Geſang und Recitativ, und konnte leicht bewerkſtelliget werden. Aber denjenigen Grad von Annehmlichkeit zu finden, den man, damit zu vereinigen, für zuträglich hielt, mußten Verſuche angeſtellt werden, und nachdem man es mit verſchiedenen Tönen verſucht hatte, blieb man bey denen ſtehen, deren Eindruck am angemeſſenſten zu ſeyn ſchien. Dieſe Annehmlichkeit hängt noch jetzt von einem regelmäßigen Verhältniß der Bewegungen des Tons, mit dem Zuſtande der Fibern, die davon erſchüttert werden, ab.

Vom Verhältniß der Töne mit dem vornehmſten Organ des Gehörs.

3. Um begreiflich zu machen, worinn dieſes Verhältniß beſteht, iſt nöthig zu erinnern, daß das vornehmſte Organ des Gehörs die Scheidewand der Schnecke ſey, die *lamina ſpiralis* heißt, im Innerſten des Ohrs liegt, und mit ihren beyden Enden darinn befeſtigt iſt. Sie beſteht aus außerordentlich feinen Fibern, die alle von ungleicher Länge ſind, und die andern Theile des Ohrs dienen dazu, die Eindrücke der Luft deſto nachdrücklicher auf dieſe *lamina ſpiralis* fallen zu laſſen.

Es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß eine jede Fiber beſtimmt iſt, einen gewiſſen Ton zu empfangen, beynahe auf die nämliche Art, wie auf den Flügeln die längſten und dickſten Saiten für die tiefern Töne, und die kürzern für die höhern ſind.

Man wird in dieſer Vermuthung mehr als Wahrſcheinlichkeit finden, wenn man weiß, daß, in einem gleichen Grad von Anſpannung, die längſten Saiten, in eben ſo viel Zeit, gerade ſo viel wenigere Erzitterungen machen, als ſie mehr Theile haben, anſtatt daß die andern um ſo viel mehr erzittern, als ſie kürzer ſind, oder weniger Theile haben. Z. E. Wenn von 2 Saiten die erſte 3 Theile lang iſt, und die zweyte 5, ſo wird die eine nur 3 mal

vibri-

vibriren, indem die andere 5 mal vibrirt. Wenn alſo ein gewiſſer Ton in der Luft eine gewiſſe Anzahl Schwingungen hervorbringt, ſo fällt der Eindruck dieſer ſo bewegten Luft gänzlich auf diejenige Fiber, die in einer ſolchen Beſchaffenheit iſt, daß ſie eine gleiche Anzahl von Schwingungen annimmt, anſtatt daß dieſer Eindruck über die andern Fibern, die nicht ſo beſchaffen ſind, nur vorüber glitſcht.

Erklärung der ſympathetiſchen Töne.

4. Die Erfahrung beſtätigt dieſe Wahrheit; denn wenn man nach einander die verſchiedenen Taſten einer Orgel anſchlägt, ſo wird man ſehen, daß die Saiten einer an einer nahen Mauer aufgehängten Laute oder Guitarre, von dieſer Orgel erzittern, und, wenn ſie in Abſicht auf Höhe und Tiefe mit der Orgel in einer gleichen verhältnißmäßigen Anſpannung ſind, ſogar beſtimmte Töne angeben.

Nicht allein diejenigen Saiten, die im Einklange ſtehen, ſondern auch noch die Octav und die Quinte erzittern, und geben bisweilen deutlich an; und daher muß man ſchließen, daß, wenn eine Fiber der *lamina ſpiralis* erſchüttert iſt, diejenigen zwey, die mit ihr in dem Verhältniß der Octav und Quinte ſtehen, ebenfalls, obgleich viel ſchwächer, erſchüttert werden. Wenn alſo ein neuer Ton entſteht, der ſo beſchaffen iſt, daß er dieſe ſchon bewegten Fibern erſchüttern kann, ſo wird die Erſchütterung deſto lebhafter ſeyn, weil eine ſchwache Bewegung den Anfang eines Gefühls, und mit dieſem entſtehenden Gefühl zugleich das Verlangen, es ſtärker und vollkommener zu empfinden, hervorbringt. Ein ſolcher Ton erfüllt ſodann einen verborgenen Wunſch, und er vervollkommt das, was man nur unvollkommen fühlte. Daher hat man die Töne, woraus die Accorde des Hapttons und der Quinte beſtehen, am angenehmſten gefunden.

Obgleich dieſe nach einander folgenden Töne ſchon gefielen, ſo ſchienen ſie doch eine ganz andere Art von Annehmlichkeit zu haben, wenn ſie auf einmal zuſammen klangen. Die Natur läßt ſich nicht gerne widerſtreben; wir befinden uns am beſten, wenn alles um uns herum mit uns übereinſtimmt. Da ſich nun die Eindrücke, von denen wir oben geredet haben, einander unterſtützen und verſtärken, weil ein einziger ſchon im Stande iſt, die andern zu erregen, ſo verbreitet das aus dieſen vereinigten Eindrücken entſtehende Vergnügen eine Annehmlichkeit über ſie, wodurch ſie ſelbſt dann noch gefallen, wenn ſie nur einander nachfolgen. Man kann ſogar ſagen, daß, wenn ſie gleich nur einander nachfolgen, man ſie doch zugleich und auf einmal empfinde, weil die Erſchütterungen der einen noch dauren, wenn die Erſchütterungen einer andern erſt anfangen.

Um zu begreifen, wie ſich eine gewiſſe Bewegung der Luft, einer gewiſſen Saite, und folglich auch einer gewiſſen Fiber, leichter als einer andern mittheilen kann, muß man betrachten, 1) daß, wenn eine Saite ſtark genug angeſchlagen wird, um einen Ton hervorzubringen, ſie durch die Stärke ihrer Bewegung die kleinen Theile der Luft, denen ſie begegnet, oder die ſie unmittelbar berührt, und vermittelſt dieſer wieder andere, bis zu einer gewiſſen Entfernung, zuſammen preßt. Alſo wird mit der Saite zugleich eine gewiſſe Quantität von zuſammen gepreßter Luft in Bewegung gebracht. 2) Dieſe Luft erreicht eine zweyte Saite, von einer der erſten ähnlichen Anſpannung, wirkt auf ſie, und zwingt ſie, es ſey nun ſo wenig als es will, ebenfalls zu erklingen. 3) Der ſchwache Klang dieſer zweyten Saite iſt demohngeachtet von der nämlichen Dauer, als der Klang der erſten, weil alle Vibrationen gleich angeſpannter Saiten zu gleicher Zeit aufhören, ſie mögen nun von größerm oder kleinerm Umfang ſeyn. 4) Die zweyte Saite, vermöge des Gra-

des

des ihrer Anſpannung, iſt alſo von der Beſchaffenheit, daß ſie ihre erſte Wiederkehr (*) genau mit der erſtern, und mit der in ihrem Kreiße befindlichen Luft, die der Bewegung derſelben folgt, in einem und dem nämlichen Augenblicke macht; ſo daß die Saite von dieſer Luft eine neue Bewegung bekömmt, und ihre Wiederkehr dadurch etwas ſtärker wird, als ihr erſter Anſchlag war. 5) Wenn die Wiederkehr der zweyten aufhört, und der zweyte Anſchlag derſelben mit der erſtern Saite zugleich wieder anfängt, ſo kömmt eine dritte Bewegung hinzu, und macht, daß der zweyte Anſchlag die Dauer der vorhergegangenen Wiederkehr noch überdauert. Auf dieſe Weiſe bekömmt jede Vibration neue Stärke, und die letztern werden dadurch wenigſtens merklich. Die Schwingungen der zweyten Saite vermehren und verſtärken ſich gerade auf die nämliche Art, wie die Schwingungen einer Pendul, die, im Anfang nur ſehr ſchwach angeſtoßen, nur eine ſehr kleine Schwingung machte, aber bey jeder Wiederkehr einen neuen Stoß bekäme.

Dieſe wiederholten und verſtärkten Eindrücke der Luft können ſogar ein Glas, das mit der Stimme, die ſeine Theile erſchüttert, im Einklang ſteht, zerbrechen; denn die zuſammengepreßten und ausgedehnten Theile des Glaſes wachſen von Vibration zu Vibration, und ihre Bewegung wird endlich ſo ſtark, daß ſie ſich zertrennen. Ein großes Glas von einem tiefen Ton zerbricht leichter,

(*) Die Ausdehnungen und das Zuſammenpreſſen der Saiten, die man mit einem Worte Bebungen oder Schläge, die durch die Saiten in der Luft verurſacht werden, nennen kann, heißen mit ihren Kunſtnamen: Diadromi, tremores, (ſcil. aëris) vibrationes, ondulations, battemens, allées et venuës, elancemens, oſcillations &c. Um die Actionen der Saite aber deutlich genug zu machen, hat man den Begriff davon theilen, und Anſchlag und Wiederkehr nennen müſſen.

als ein kleines, deſſen Ton höher iſt, weil eine Stimme im Einklang am leichteſten heftige Erſchütterungen hervorbringt, und weil eine tiefe Stimme mehr Kraft hat, als eine hohe, denn ſie treibt aus der Lunge eine gepreßtere Luft hervor, wie wir in der Folge beweiſen werden. Dazu kömmt noch, daß ein Glas von großer Weite, nach Verhältniß ſeines Umfangs, weit mehr Luft umſchließt, als ein kleines, und daß die dickſten oft die verſchiedenſten Theile in ſich enthalten, das heißt: ſie ſind unter ſich unähnlicher, aber auch deſto leichter zertrennlich.

Wenn ſich eine tiefe Saite, und mit ihr eine gewiſſe Quantität Luft ausdehnt, ſo erreicht 1) dieſe Luft die ganze Saite, die höher iſt und gegen die tiefere eine Octav macht, bewegt ſie ebenfalls, und dehnt ſie folglich ein wenig aus. 2) Dieſe zweyte Saite hat ihre Ausdehnung ſchon geendigt, wenn die tiefere erſt in der Hälfte der ihrigen iſt; aber, da dieſe höhere nur ſehr ſchwach ſich wieder zuſammenpreſſen kann, ſo hat die noch immer fortdaurende Ausdehnung der Luft die Kraft, dieſes neue Zuſammenpreſſen zu verhindern, und die höhere Seite ausgedehnt zu erhalten; ſie kömmt alſo nicht eher wieder zurück, als mit der tiefern zugleich, und bekömmt ſodann bey ihrer Rückkehr eine neue Bewegung, wodurch ſie bey ihrer zweyten Zuſammenpreſſung einen größern Weg macht, als ſie bey ihrer Ausdehnung machte. 3) Wenn ihre erſte Wiederkehr geendigt iſt, bleibt ſie durch die Kraft der Luft, die ihr noch immer widerſtrebt, bis zur zweyten Ausdehnung der tiefern zuſammengepreßt. Auf dieſe Weiſe bekömmt, bey jeder Ausdehnung und bey jeder Zuſammenpreſſung der tiefern Saite, die höhere eine Verſtärkung ihrer Kraft, bis ſich endlich ihre Vibrationen, unabhängig von der erſten Urſache ihrer Entſtehung, von ſelbſt fortſetzen.

Wenn

Wenn aber eine höhere Saite in Bewegung geſetzt iſt, und die Luft, die ſich mit ihr ausdehnt, einer tiefern Saite begegnet, ſo macht ſie 1) ohne Zweifel ebenfalls einen Eindruck auf ſie, und dehnt ſie aus, ſo wenig es auch ſeyn mag. 2) Dieſe tiefere Saite hat nur eine Hälfte ihrer Ausdehnung geendigt, und will die andere Hälfte fortſetzen, wenn die höhere mit derjenigen Luft, die ihr folgt, ſich wieder zuſammen zieht; alſo bekömmt die tiefere einen Stoß von der wiederkommenden Luft, der der angefangenen zweyten Häfte ihrer Ausdehnung ganz entgegen iſt, und dieſe zwey entgegengeſetzten Bewegungen verhindern, daß keine ihrer Vibrationen ſtärker wird, als die erſte war.

Wenn die zuſammengepreßte Luft, die ſich durch die Bewegung einer tiefern Saite ausdehnt, eine höhere Saite, die mit der tiefern in dem Verhältniß der Quinte ſteht, berührt, ſo 1) bewegt ſie ſie, und zwingt ſie, ſich während zwey Theilen auszudehnen, 2) erhält ſie ſie in Bewegung während des dritten, 3) beym vierten Theil fängt die tiefere wiederum an, ſich zuſammen zu preſſen, und die Luft, die ſie begleitet, läßt nicht nur der höhern die Freyheit, ſich ebenfalls wieder zuſammen zu ziehen, ſondern ſie vermehrt noch durch eine neue Bewegung die Geſchwindigkeit ihrer Rückkehr. Auf dieſe Weiſe läßt ſich begreifen, wie die Erſchütterung der einen Saite, die Erſchütterung einer andern nach ſich ziehen kann, ohne ſie unmittelbar zu berühren.

Aber wenn zwey Saiten in das Verhältniß der Quarte geſtimmt ſind, ſo ſind ihre Ausdehnungen und Zuſammenpreſſungen nicht ſo häufig, daß ſie jedesmal eine Vermehrung ihrer Kraft bekommen könnten, wodurch die Bewegung der einen Saite, die nur durch den Ton der andern erſchüttert iſt, empfindlicher und merklicher würde. Wenn die Saiten im Einklang ſtehen, wird jede Ausdehnung und jede Wiederkehr verſtärkt. Wenn

ſie in der Octav ſtehen, bekömmt unter zwoen die eine, eine Vermehrung ihrer Kraft.

Wenn ſie in der Quinte ſtehen, ſo vereinigen ſich die Ausdehnungen und Zuſammenpreſſungen beyder Saiten weniger, als in der Octave, und in der Quarte noch weniger, als in der Quinte.

Dieſe ſympathetiſchen Bewegungen der Saiten, die im Einklang in der Octave oder in der Quinte ſtehen, gelingen beſſer, wenn die Saiten lang, als wenn ſie kurz ſind, weil die Luft mehr Gewalt über die längern hat, und weil ſie ſich leichter von ihr bewegen laſſen; auch auf einem und ebendemſelben Inſtrument gelingen ſie am beſten; und wenn die Saiten auf zwey verſchiedene Inſtrumente gezogen ſind, ſo wird kaum ihre Erſchütterung merklich werden, wenn nicht zum wenigſten beyde Inſtrumente auf einen und ebendenſelben Tiſch, oder das eine davon gegen einen dichten Körper, der vermögend iſt, den Ton zu verſtärken, geſetzt wird; denn die Theile der Luft ſind, gegen die Theile einer Saite verglichen, ſo leicht und klein, daß, um merklich wirken zu können, ihre Kraft nothwendig durch die Erſchütterungen dichter Körper, die in der Saite, die bewegt werden ſoll, Erſchütterungen verurſachen können, verſtärkt werden muß.

Es kann auch geſchehen, daß die Dicke der tiefen Saiten zu ihrer Wirkung auf die dünnern und höhern etwas beytrage, anſtatt daß die höhern nur einen ſehr ſchwachen und ſehr langſamen Eindruck auf die tiefern, deren Maſſe die ihrige überſchreitet, bewirken können. Hier muß man noch beyfügen, daß der Eindruck der höhern Saiten, der geſchwind vorüber eilt, weniger Wirkung hervorbringen kann, als der Eindruck der tiefern, der länger verweilt.

Anwendung auf die Conſonanzen.

5. Die heftigen Erſchütterungen, und zu ſcharfen Zuſammenpreſſungen, bringen die *Lamina ſpiralis* des Ohrs in einige Gefahr

fahr zu zerreißen, und müſſen daher nothwendig mißfallen. Von dieſer Art ſind diejenigen Bewegungen, die durch den gleichen Anſchlag von ut und re, oder von c — d hervorgebracht werden, denn die Fiber, die mit dem Ton c im Verhältniß ſteht, und einen Eindruck von ihm anzunehmen fähig iſt, iſt derjenigen, die mit dem Ton d im Verhältniß ſteht, ſehr nahe; wenn alſo dieſe beyden Töne zugleich in Bewegung gerathen, ſo muß, weil ihre Schwingungen nicht von gleicher Anzahl und Dauer ſind, nothwendig die Bewegung des einen eine Ausdehnung hervorbringen, wenn ſich der andere ſchon wieder zuſammenpreßt. Der eine wird alſo die Fiber c auf eine Saite, und der andere die Fiber d auf eine ganz entgegengeſetzte Saite ſtoßen, und gleich nachher wird ſich die Fiber d nach der Saite hinausdehnen, die ſie nur eben verlaſſen hat, während daß die Fiber c eine ganz widrige Wiederkehr macht. Es iſt ganz offenbar, daß dieſer Streit der Bewegungen, die Theile der *lamina ſpiralis* hin und her zieht, und ſo ſcharfe Zuſammenpreſſungen verurſacht, daß einige Theile deſſelben dadurch zerriſſen werden können. Eine ſo gefährliche Bewegung muß ſodann nothwendig mit einem unangenehmen Gefühl begleitet ſeyn, und diejenigen, die feine Fibern haben, pflegen auch beym Gefühl eines ſehr geſpannten Tons zu ſagen, daß man ihre Ohren zerreiße.

Wenn aber die Fiber c und die Fiber g zugleich in Bewegung geſetzt werden, ſo ſind ſie in einer hinlänglichen Entfernung, um einander durch den Streit ihrer Bewegungen nicht zu ſtören; die eine iſt der andern nicht nahe genug, um ſie zu beunruhigen, wenn ihre Zuſammenpreſſungen auf einer den Ausdehnungen der andern entgegen geſetzten Seite geſchehen.

Wenn die Töne ut und ſi oder c—h zu gleicher Zeit gehört werden, ſo iſt es zwar wahr, daß ſie auf unter ſich noch weit entferntere Fibern, als diejenigen ſind, die mit

mit der Quinte c—g im Verhältniß ſtehen, wirken; demohngeachtet aber bleibt doch die Septime c—h immer eine ſehr unangenehme Diſſonanz. Es iſt leicht aus dem, was wir oben geſagt haben, die Urſache davon zu finden. Wenn man die Fiber c erſchüttert, ſo bewegt man auch die Octave davon; es trift ſich daher, daß die Fiber h zur nämlichen Zeit erzittert, als das c, das mit der Fiber h keiner Bewegung von gleicher Anzahl und Dauer fähig iſt; daraus läßt ſich auch noch erklären, woher die Unannehmlichkeit der Quarte kömmt. Wenn die Töne c und f zu gleicher Zeit gehört werden, ſo werden drey Fibern bewegt, nämlich, c—f—g, und die beyden letztern vertragen ſich in ihren Schwingungen nicht beſſer, als c—d. Aber wenn der Ton f nur einen Augenblick dauert, und der Ton g ihm gleich nachfolgt, ſo klingt die Quinte ſodann ganz beſonders angenehm. Denn eines Theils geht das, was das angenehme Gefühl verhindern könnte, ſogleich bey ſeiner Entſtehung wieder weg, und andern Theils wird der Ton g, der erſt anfieng zu entſtehen, aber mit einer Hinderung, die ihn verdunkelte, begleitet, frey, und bekömmt ſeine ganze Kraft, und die Vollkommenheit, die ihm fehlte.

Es iſt ſehr leicht, dieſe nämliche Urſache auch auf das Vergnügen, welches diejenigen Accorde überhaupt gewähren, die einer kurz vorübergehenden Diſſonanz nachfolgen, anzuwenden. Denn in dieſen Begegnungen hat das Ohr nicht allein die Zeit nicht, das Unangenehme eines unbequemen Eindrucks zu empfinden, ſondern es hat kaum ſo viel Zeit, ihn gewahr zu werden, als er ſchon wieder verſchwindet, um einem andern Platz zu machen, den das Gehör wünſcht.

Da der Klang nichts anders iſt als eine Luft, die ſich zuſammenpreßt und folglich auch wieder ausdehnt mit einer bewundernswürdigen Geſchwindigkeit, ſo folgt daraus, daß dieſe auf eine ſolche Art bewegte Luft das Ge-

hör

hör wechſelsweiſe berührt und wieder verläßt. Wenn die Bewegungen zweener Töne zu gleicher Zeit ins Ohr fallen, und wieder aufhören, ſo ſagt man, daß ſie im Einklang ſtehen, und in ihrer Vereinigung iſt zu viel Einheit, als daß ſie eine Schönheit ausmachen könnten. Wenn aber eine derſelben, wenn man eine gewiſſe Dauer in 8 Theile theilt, ihren Eindruck in der Zeit von zween Theilen macht, und der Eindruck der andern nur die Zeit eines einzigen Theils dauert, ſo werden ſich beyde Töne in der Zeit des erſten Theils auf einmal ausdehnen, ſie werden ſich vereinigt wieder zuſammenpreſſen, und während der ganzen Zeit des erſten Theils mit einander in eins miſchen. Aber während der Zeit des zweyten Theils wird einer von ihnen, nämlich der höhere, zurückkehren, indem der tiefere ſeinen Eindruck noch fortſetzt, und in der Zeit des dritten Theils wird der tiefere wieder aufhören zu zittern, wenn die Erzitterung des höhern in der Zeit des vierten Theils vom neuen wieder anfängt; das Gehör empfängt weder den Eindruck des einen noch des andern. In der Zeit des fünften Theils werden beyde wieder vom neuen erzittern, im 6ten der tiefere allein, im 7ten der höhere allein, und im achten wird der eine und der andere das Gehör in Ruhe laſſen, um ihre Bewegung im neunten Theil wieder mit einander zu vereinigen, und ſo weiter.

Wenn man über dieſe Eindrücke nachdenkt, ſo bemerkt man dabey abgewechſelte Einheit und Verſchiedenheit, die immer nach einer gewiſſen Ordnung wiederkommen; und in der Regelmäßigkeit dieſer Vermiſchung beſteht auch, wenigſtens zum Theil, die Natur des Schönen.

Zwo Penduln, deren Schwingungen anfänglich gleichzeitig wären, ſich dann trennten, um ſich nach dieſer Trennung wieder zu vereinigen, und ſich nach dieſer Wiedervereinigung noch einmal trennten, würden den Augen Vergnügen machen, weil unſre Sinnen eben ſo-

wohl

wohl als unſer Geiſt Gefallen an der Verſchiedenheit finden, die ſich durch Ordnung auf Einheit zurück leiten läßt.

Wenn die Schwingungen des einen Tons ſo geſchwind ſind, daß ſie das Ohr dreymal berühren, indem es von den Schwingungen eines andern Tons nur zweymal berührt wird, ſo werden ſich die Eindrücke dieſer beyden Töne ſelten miteinander vereinigen, und dieſe Vermiſchung wird mehr Verſchiedenheit haben, als die vorhergehende; denn, wenn man eine gewiſſe Dauer in zwölf Theile abtheilt, ſo werden ſich während den 2 erſtern Theilen die Eindrücke vermengen; im 3ten Theil wird die höhere aufhören, und die tiefere fortfahren — im 4. werden alle beyde aufhören — im 5. wird die höhere wieder anfangen, und im 6. noch dauern — im 7. und 8. iſts die tiefere allein — im 9. vereinigt ſich der höhere mit dem tiefern — im 10. iſt er allein — im 11. und 12. macht weder der eine noch der andere einen Eindruck, und im 13. fängt alles wieder in der nämlichen Ordnung an, wie vorher. Dieſes ſind die Veränderungen der Quinte, die eine weit angenehmere und lebhaftere Conſonanz iſt, als die Octav; ſie hat mehr Verſchiedenheit in ſich, und man weiß, daß die Verſchiedenheit reizt, und den Geiſt und die Sinne belebt.

Die Quarte enthält noch mehr Verſchiedenheit in ſich, weil ſie aus 2 Tönen beſteht, deren einer 3 Schwingungen macht, während der andere 4 Schwingungen macht. Sie würde ohne Zweifel ſehr gefallen, wenn einer dieſer Töne der Quinte, wovon wir ſchon geredet haben, nicht ſo nahe wäre.

In der großen Terz, die aus 2 Tönen beſteht, deren einer das Ohr 5 mal berührt, indem es der andere nur 4 mal thut; und in der kleinen Terz, wo ein Ton das Ohr 5 mal, und der andere 6 mal berührt, iſt die Verſchiedenheit noch viel größer.

Ich

Ich gründe meine Meynungen nicht blos auf Vermuthungen, ſondern auf Erfahrung. Wenn zwey ganz gleiche Saiten, die Länge ausgenommen, durch gleiches Gewicht angeſpannt werden, und beyde lang genug ſind, um ſo langſame Vibrationen zu machen, als nöthig iſt, wenn man ſie zählen will, ſo ſieht man augenſcheinlich, daß die Vibrationen der längſten nicht ſo häufig ſind, als die Vibrationen der kürzeſten. Wenn zwey Saiten von gleicher Länge in den Einklang geſtimmt ſind, und man ſetzt einen Steg unter die Mitte der einen, ſo werden beyde Hälften dieſer Saite, gegen diejenige Saite, die ihre Länge ungetheilt behalten hat, eine höhere Octav angeben. Wenn der Steg eine Saite in 2 Theile theilt, die ſich gegen einander wie 2 zu 3 verhalten, ſo wird der kürzeſte Theil die höhere Quinte gegen den längern Theil ausmachen, — wenn ſich die 2 Theile verhalten, wie 3 zu 4, ſo iſt es die Quarte, — wenn ſie ſich verhalten, wie 4 zu 5, ſo iſt es die große Terz, und wenn ſie ſich verhalten, wie 5 zu 6, ſo iſt es die kleine Terz.

Man wird ſich eine Vorſtellung von einem Ohr, das wechſelsweiſe von verſchiedenen Eindrücken berührt und verlaſſen wird, machen können, wenn man ſich ein Gefäß vorſtellt, deſſen Boden und Deckel von Holz, der Umriß aber von Leder, auf eben die Art gefaltet, wie man das Papier faltet, um Laternen daraus zu machen, iſt. Man denke dieſes Gefäß voll Luft, und ohne einige Oefnung. Dann denke man ſich verſchiedene Gewichte, nach und nach auf den Deckel geſetzt und wieder abgenommen; das erſte Gewicht z. E. wird die Luft zu einem Grad zuſammenpreſſen, der über ihren gewöhnlichen Zuſtand iſt, wenn das zweyte, und größere als das erſte, bloß eine noch einmal ſo ſtarke Zuſammenpreſſung bewirkt. Wenn ſie beyde zugleich auf den Deckel geſetzt werden, ſo bekömmt der Boden davon den Eindruck von 3 Graden, vermittelſt der Luft, die mit dieſer Gewalt durch den Boden

einen Ausgang ſucht. Man kann nach und nach die zwey Gewichte darauf ſetzen, das erſte aufheben, es wieder mit dem zweyten zugleich hinſetzen, das zweyte wegnehmen, und das erſte laſſen, ſie alle beyde wegnehmen, und zugleich wieder hinſetzen, und ſo wechſelsweiſe — man kann dieſe Veränderungen nach abgemeſſenen Perioden einrichten, um eine Vorſtellung von der Octav zu haben. Wenn ſich die Gewichte in ihrem Maaß wie 2 zu 3 verhalten, und dann wechſelsweiſe, nach den Perioden der Quinte, abgenommen und hingeſetzt werden, ſo bekömmt man eine Vorſtellung von der Quinte. Wenn man Gewichte nimmt, deren Maaß ſich verhält, wie 2, 3, 4, 5, und 6, und ſie, nach den Perioden der Octav, Quinte, Quarte und der zwey Terzen, wechſelsweiſe hinſetzt und abnimmt, ſo wird man ſich vorſtellen können, auf welche Weiſe ſich dieſe Töne vereinigen oder von einander entfernen.

Dieſes Beyſpiel ſcheint mir ſehr geſchickt zu ſeyn, begreiflich zu machen, wie dieſe verſchiedenen Töne entſtehen, und ſich erhalten, ohne einander zu zerſtören, und ſelbſt, ohne einander auf irgend eine Weiſe zu ſchaden. Die Vibrationen der Saiten, die den Ton hervorbringen, preſſen die Luft durch ihre Ausdehnung, und laſſen ſie hernach in Freyheit, ſich während ihrer Rückkehr wieder in den vorigen Zuſtand zu ſetzen. Die Ausdehnungen, die mit andern vereinigt geſchehen, bringen einen gewiſſen Grad von Zuſammenpreſſung hervor, der mit einem gewiſſen Gefühl begleitet iſt, und wenn einige dieſer Ausdehnungen ſich bey ihrer Rückkehr verändern, während daß die andern noch fortfahren, ſo wird die Zuſammenpreſſung der Luft vermindert, und die Empfindung, die ſie hervorgebracht hat, verändert; und nachdem die Ausdehnung und Rückkehr mehr oder weniger mit einander übereinſtimmen, und ſich ſeltner oder häufiger vereinigen, findet das Ohr mehr Einheit oder mehr Verſchiedenheit

in den Bewegungen, und in den von dieſen Bewegungen abhängenden Empfindungen. Die Lebhaftigkeit der Empfindung hängt von der Stärke ab, womit das Ohr berührt wird, und das, was man Verſchiedenheit der Töne nennt, ſteht mit den ſeltenern oder häufigern Schlägen, die auf das Ohr fallen, im Verhältniß.

Diejenigen, deren Ohr ſehr fein und geübt iſt, fühlen dieſe Vereinigung der Ausdehnungen und Eindrücke, und geben dem Eindruck, den verſchiedene Töne in dem Augenblick, da ihre Bewegungen eins werden, auf ihr Ohr machen, den Namen battement (*) (Schläge).

6. Wenn ſich die Vibrationen eines Tons zu den Vibrationen eines andern verhalten, wie 6: 7, oder wie 7: 8, das heißt, wenn die Schwingungen des einen 6 Ausdehnungen machen, und eben ſo oft wieder zurückkehren, während daß die Schwingungen des andern deren 7 machen, — oder wenn die einen 7 machen, indem die andern 8 machen, ſo vereinigen ſich dieſe Töne nicht oft genug, und ihre Verſchiedenheit läßt ſich zu ſelten zur Einheit zurück leiten, als daß ſie ſchön ſeyn könnten. Das nämliche muß man auch noch von dem Verhältniß der **großen Secunde** 8: 9, der **kleinen Secunde** 9: 10, des **größern halben Tons**, 15: 16, des **kleinen halben Tons**, 24: 25, und des **kleinen Limma**, 135: 128, ſagen. Diſſonanzen.

B 2 Die-

(*) Wenn zwey ſtarke und anhaltende Töne, wie die Töne einer Orgel ſchlecht zuſammenſtimmen, und bey Annäherung eines conſonirenden Intervalls unter ſich diſſoniren, ſo entſtehen durch ſeltnere oder häufigere Schläge, Schwellungen des Tons (renflemens), die für das Ohr ungefehr das ſind, was die Schläge des Pulſes fürs Gefühl ſind. Dieſe Schläge (battemens) werden um ſo viel häufiger, je näher ein Intervall ſeiner Reinigkeit kömmt, und wenn es ganz rein iſt, vermiſchen ſie ſich mit den Vibrationen des Klangs. Rouſſeau, Diction. de Muſique, p. 50.

Diejenigen, die einige Theorie der Muſik haben, werden meine Gedanken im erſten Augenblick begreifen; aber, um ſie auch denen begreiflich zu machen, die dieſe Wiſſenſchaft nie ſtudiert haben, iſt es nöthig, mich etwas mehr über die Natur des Klangs zu erklären.

Zweyter Abſchnitt.

Wo genauer erklärt wird, wie die Bewegungen der Luft beſchaffen ſeyn müſſen, um Klang hervor zu bringen.

1.

Die Luft iſt das Subject des Klangs.

Die Körper, aus denen man durch Anſchlagen einen Klang hervorbringt, machen aufs Ohr auf keine andere Weiſe Eindruck, als vermittelſt der Luft, die zwiſchen ihnen iſt; denn ſie legen ſich nicht unmittelbar ans Ohr, und man muß ſich nicht einbilden, daß kleine Theilchen von ihnen abgeſondert werden, die im Stande ſind, das Ohr zu rühren, und die Empfindung eines Klangs darinn hervorzubringen. Ein einziger Glockenſchlag bringt einen Klang hervor, der ſich auf einige Meilen in die Runde erſtreckt; welch eine Menge von kleinen Theilchen würde nicht erfordert werden, dieſe Wirkung zu thun? Welch einen weiten Raum müßten ſie nicht durchlaufen, — mit welcher Geſchwindigkeit würden ſie in einer Secunde 400 Schritte durchlaufen müſſen? Eine Kanonenkugel geht nicht ſo geſchwind, und doch geht ſie weit geſchwinder, als eine kleine Kugel, weil die Geſchwindigkeit der Bewegung allemal nach Verhältniß der Kleinheit des bewegten Körpers aufgehalten wird; denn, je weniger ein Körper Maſſe hat, jemehr hat er, in Vergleichung ſeiner Maſſe, Oberfläche, und findet auch folglich mehrere Verhinderungen und Aufhaltungen in ſeinem Wege: ſeine Bewe-

gung

gung wird dadurch langſamer und hört eher auf. Weil alſo die vom klingenden Körper abgeſonderten kleinen Theilchen ihre Geſchwindigkeit bald verlieren würden, und nicht weit reichen könnten, ſo muß man annehmen, daß ſich die Bewegung des angeſchlagenen Körpers der Luft, und ſodann, vermittelſt der Luft, dem Ohr mittheile.

Der Schall entſteht, wenn ſich ihre Theile zuſammenpreſſen.

2. Nicht jeder Körper iſt geſchickt, die Luft ſo in Bewegung zu ſetzen, daß ein Klang entſteht; ſie muß mit einem gewiſſen Grad von Geſchwindigkeit angeſtoßen werden. Sie cirkulirt um einen Körper, der ſich bewegt, blos mit einer gewiſſen Langſamkeit; wenn aber die Bewegung geſchwinder wird, ſo werden die Theile der Luft davon angeſtoßen und zuſammengepreßt. Eine ähnliche Sache kann man an einer mit Waſſer gefüllten Kuffe bemerken, wenn man mit einem Stock darinn herumrührt; denn, wenn man den Stock langſam herumrührt, ſo geht das Waſſer nur in einem Cirkel herum; rührt man ihn aber ſtärker und geſchwinder, ſo hebt er das Waſſer, dem er begegnet, auf, und läßt hinter ſich eine Vertiefung, weil er den Ort, wo er eben war, weit geſchwinder wieder verläßt, als das Waſſer durch ſeine eigene Schwere wieder in die Vertiefung zurück fallen kann. Wenn ein Eiſendrath, vermittelſt zween an ſeinen beyden Enden befeſtigter Faden, angehängt wird, und von einem kleinen Stock einen ſehr ſchwachen Schlag bekömmt, ſo bewegt er ſich blos etwas von ſeiner Stelle, ohne eine Biegung anzunehmen; wenn aber der Schlag ſtärker iſt, biegt er ſich, und ſeine zwey äußern Enden bewegen ſich gegen die Seite, wo der Schlag herkömmt. Wenn der angehängte Drath cirkelförmig gebogen iſt, ſo macht ein ſtarker Schlag ſeine gebogene Figur oval, und derjenige Theil, der dem angeſchlagenen gerade gegenüber iſt, anſtatt ſich zu entfernen, nähert ſich vielmehr dem Ort, wo der Schlag ge-

ſchehen iſt. Auf eben dieſe Art bewegt ſich der Zweig eines Baums blos auf die Seite, wo man ihn hinſtößt, wenn er nur einen mäßigen Anſtoß bekömmt, anſtatt daß ein ſtarker Schlag den ganzen Aſt biegt, auf welchen er fällt, und noch außerdem den Stamm in Bewegung bringt.

Von der Fortpflanzung des Schalls.

3. Man ſtelle ſich alſo eine Quantität Luft vor, die durch die Geſchwindigkeit eines Schlags gedrückt und zuſammengepreßt iſt; ihre Schnellkraft (denn es iſt bekannt, daß die Luft eine ſehr ſtarke Schnellkraft hat) wird ſie mit eben ſo vieler Stärke wieder ausdehnen, als ſie zuſammengepreßt war, und indem ſie ſich ausdehnt, wird ſie die in ihrer Nähe befindliche Luft mit eben ſo vieler Stärke berühren, als ſie im Anfang ſelbſt berührt war. Dieſe zweyte wirkt auf die nämliche Art auf eine dritte, und dieſe auf eine vierte ꝛc. Auf dieſe Art iſt nicht jede Bewegung der Luft, wenn man einen Schall vernimmt, blos allein die Wirkung eines dichten Körpers; ſie hat nur durch ihn ihren Anfang genommen. Die Erſchütterung der Theile dieſes Körpers iſt blos eine Veranlaſſung geweſen, die Schnellkraft der Luft in den Gang zu bringen, das heißt: ſie hat einer ſehr wirkſamen Materie Gelegenheit gegeben, ihre Kraft auf die Theile der Luft anzuwenden. Man ſieht daraus, woher es kömmt, daß ein Schall, durch einen mäßigen Schlag, doch ſchon bis zu einer ſehr weiten Entfernung reichen kann. Dieſe Fortpflanzung des Schalls iſt alſo blos der Schnellkraft der Luft zuzuſchreiben.

Da die erſte Wirkung des Körpers, der die Luft ſtark genug bewegt, um einen Schall hervorzubringen, die Theile, denen ſie begegnet, nur etwas drückt; ſo dehnen ſie ſich, je ſtärker der Schlag iſt, und je ſtärker die Theile dadurch zuſammengepreßt werden, mit deſto größerer Gewalt wieder aus, und preſſen diejenigen Theile, die ihnen begegnen, nach eben dem Verhältniß wieder zu-

ſam-

ſammen, als ſie ſelbſt zuſammengepreßt waren. Davon hängt die Stärke des Schalls ab. Wenn die Lufttheilchen, die das Subject deſſelben ſind, in einen kleinen Raum zuſammengepreßt werden, ſo geht eine größere Menge derſelben in den Raum des Ohrs, und wenn ſie dahin gekommen ſind, ſo dehnen ſie ſich mit mehrerer Kraft wieder aus. Aus dieſer Urſache kan der Wind die Stärke des Schalls vermehren; denn er hilft ſchon die Lufttheilchen ein wenig zuſammenpreſſen, — iſt ſelbſt etwas ſauſend, und verſammelt noch außer dieſem eine größere Menge Lufttheilchen im Ohr.

Das, was der Körper thut, der einen Schall hervorbringt, beſteht alſo blos darinn, daß er die erſten Lufttheilchen, die er berührt, drückt und zuſammenpreßt, und dieſes mehr oder weniger, je nachdem die Bewegung, die er ſelbſt empfangen hat, mehr oder weniger ſtark iſt; es folgt daraus, daß ein Schlag von einer verdoppelten Stärke nicht zweymal mehr Lufttheilchen zuſammenpreßt, als ein Schlag, der um die Hälfte ſchwächer iſt; ſondern alles, was er thut, erſtreckt ſich blos dahin, daß er eine gleiche Anzahl noch einmal ſo ſtark zuſammenpreßt.

Dieſe Wahrheit erklärt uns die Urſache eines Phönomens, welches man im Anfang ſehr wunderbar fand, nämlich, daß ſich die ſtarken Töne nicht geſchwinder fortpflanzen, als die ſchwächern. Dies iſt zuverläſſig, und man kan ſich leicht davon überzeugen, wenn man ſich mit einer Pendul in eine gewiſſe Entfernung von einem Echo hinſtellen will; denn man wird ſehen, daß der Schall (er ſey ſo ſtark oder ſo ſchwach als er will) immer einerley Maaß von Zeit braucht, er gehe, oder komme.

Ein ſtarker Schlag wirkt alſo auf keine größere Menge Lufttheilchen, er preßt ſie blos mehr zuſammen; und eine Quantität von Lufttheilchen braucht, weil ſie mehr zuſammengepreßt war, weder mehr noch weniger Zeit,

ſich wieder auszudehnen, und berührt oder ſtößt folglich weder eher noch ſpäter die in der Nähe befindliche Luft, indem ſie ſich gegen ſie ausdehnt. Es geht mit dem Schall und Wiederſchall, deſſen Urſache die Schnellkraft iſt, eben ſo, wie mit den Schwingungen einer Pendul. In einer und ebenderſelben Pendul ſind die längſten und kürzeſten von gleicher Dauer; denn die Zeiten, die die Dauer der Bewegungen beſtimmen, ſind beſtändig einerley, und die Größe des Raums, den die Pendul durchläuft, wächſt genau aus eben der Urſache, aus der ihre Geſchwindigkeit zunimmt. Wenn ein Körper in einer Minute eine Ruthe durchläuft, ſo wird er mit noch einmal ſo viel Geſchwindigkeit ihrer zwey, mit dreymal ſo viel drey, in eben dem Zeitraum, und mit zehnmal ſo viel ihrer zehen, immer in der Zeit einer einzigen Minute, durchlaufen.

Von der Dauer des Schalls.

4. Ein ſtarker Schall reicht weiter, und dauert länger, als ein ſchwacher, weil die wechſelsweiſe Zuſammenpreſſung und Ausdehnung der Lufttheilchen ſich nach dem Maaß vervielfältigen, als ſie ſtark zuſammengepreßt waren; alſo dauert und pflanzt ſich der Schall immer fort, ſo lange dieſe wechſelſeitigen Zuſammenpreſſungen und Ausdehnungen dauern.

Der Schall würde weit länger dauern, und ſich viel weiter fortpflanzen, wenn die groben Lufttheilchen, die das Subject deſſelben ſind, nach ihrer Zuſammenpreſſung, ſich nur gegen andere Theilchen von gleicher Stärke und Schnellkraft ausdehnten; denn der angeſtoßene Theil würde allemal die nämliche Bewegung bekommen, die derjenige Theil, der ihn berührte, hatte, vermöge des Geſetzes vom Anſtoß gleicher und elaſtiſcher Körper; aber ein Theil der Stärke, womit ſich die Lufttheilchen ausdehnen, verliert ſich unnütz, und ohne zur Erhaltung des Schalls etwas beyzutragen, in feuchten Dünſten, die beſtän-

beſtändig in großer Menge in der Luft herumſchweben, in weichen und nachgebenden Körpern der Erde, und endlich in flüſſigen Theilen, die uns umgeben, und weit kleiner ſind, als die grobe Luft. Die Fibern unſers Ohrs haben einen gewiſſen Grad von Dichtigkeit, und können nicht hinlänglich durch kleinere Theilchen, als die Theilchen der groben Luft ſind, erſchüttert werden; daher kömmt es, daß der Knall einer auf der Spitze eines hohen Berges losgeſchoſſenen Piſtole, auf dem Berg ſelbſt, nur ſehr ſchwach gehört werden kann, weil die Luft daſelbſt zu fein iſt. Aber dieſer auf der Spitze des Berges ſo ſchwache Schall verſtärkt ſich um ein merkliches, wenn er in die Thäler herunter kömmt. Denn die Lufttheilchen ſtoßen an die Theilchen der Felſen, erſchüttern ſie, und ſetzen ihre Schnellkraft in Bewegung, und dieſe einmal in Bewegung gebrachte Schnellkraft bleibt nicht ſtill, ſondern ſtößt und ſchlägt ebenfalls die in ihrer Nähe befindlichen Lufttheilchen. Dies ſind alſo neue wechſelſeitige Zuſammenpreſſungen und Ausdehnungen, dem Ohr angemeſſener, und geſchickter, Eindrücke darauf zu machen. Da ſich die Bewegungen nicht in eine weite Gegend zerſtreuen können, und die Luftwellen von verſchiedenen Seiten des Thals einander begegnen, ſo vermehrt die Vervielfältigung dieſes Anſtoßes, deſſen Stärke ſich nicht zerſtreut, weil ſie ſich nicht weit verbreitet, den Schall beynah ſo ſehr, daß er dem Schall des Donners gleich kömmt.

Es iſt gewiß, daß die Erzitterungen der dichten Körper, zur Verſtärkung und Verbreitung des Schalls viel beytragen; er erhält aus dieſem Grunde ſeine Stärke beſſer, und verbreitet ſich weiter auf einem trockenen, als auf feuchtem Boden. Der Schnee ſchwächt ihn, und der Froſt verſtärkt ihn. Es giebt auch Echo, die in der ſtrengen Kälte des Winters das nämliche Wort weit öfter wiederholen, als in einer andern Jahrszeit. Die

Stärke des Schalls erhält ſich auch weit beſſer an der Seite eines ruhigen und ſtillen, als an der Seite eines ſtürmiſchen Sees; denn die Luft ſchlüpft leicht über eine glatte Oberfläche hin, anſtatt daß die Schwingungen ihrer Theile geſtört werden, und ſich zwiſchen Ungleichheiten, die ſich auf der Oberfläche eines ſtürmiſchen Sees finden, verlieren. Aus dieſer Urſache iſt der Schall in einem Zimmer, deſſen Wände glatt ſind, heller. Selbſt die Ausdünſtungen, die ſich in der Folge der Zeit daran hängen, und ſie verdunkeln, ziehen einen Theil der Stärke des Schalls in ſich, obgleich weit weniger, als die Tapeten.

Beweiſe der Leichtigkeit, womit ſich der Schall verbreitet.

5. Einen unwiderſprechlichen Beweis von der Leichtigkeit und Geſchwindigkeit, womit ſich die Erzitterung des Schalls mitten durch eine große Menge elaſtiſcher Theilchen fortpflanzt und mittheilt, wird man haben, wenn man eine Höhle in die Erde macht, und das Ohr daran hält; denn man wird einen Schall vernehmen, der einige Meilen weit davon entſtanden iſt. Wenn man verſchiedene Balken (es mögen ihrer auch noch ſo viel ſeyn) an ihren Enden auf einander legt, und thut einen kleinen Schlag auf das Ende des einen, ſo wird man es am Ende des andern ganz deutlich hören können. Wenn aber zwiſchen dieſen Balken der geringſte Zwiſchenraum iſt, und nicht alle an ihren Enden aufeinander gelegt ſind, ſo geſchieht es nicht, und die Luft, die ſich zwiſchen zweyen befindet, hat nicht die Kraft, die Erzitterung, die ſie vom erſten Balken bekommen hat, auf den andern fortzupflanzen. Dies iſt die Urſache, warum man, wenn man ein recht dumpfigtes Zimmer haben will, nichts weiter zu thun hat, als es mit einer doppelten Wand oder Mauer einzufaſſen, und zwiſchen dieſen zwey Einfaſſungen einen leeren Raum zu laſſen. Die Theorie des Anſtoßes elaſtiſcher Körper zeigt uns die Urſachen dieſer

Fort-

Fortpflanzung der Erzitterungen, und hebt das Paradoxe derſelben auf. Aber ohne mich in dieſe Theorie einzulaſſen, und mir die Freyheit zu nehmen, eine Digreſſion über die andere zu machen, will ich mich begnügen, blos zu ſagen, daß man ſich mit eigenen Augen von dieſer Mittheilung der Bewegungen, deren Geſchwindigkeit und Umfang ſo wunderbar ſcheint, überzeugen kann. Denn, wenn man Hirſekörner auf das eine Ende eines trocknen Balkens legt, ſo wird man ſie ſpringen ſehen, ſo bald man auch nur einen mäßigen Schlag auf das andere Ende deſſelben fallen läßt.

Von der Wirkſamkeit des Windes auf den Schall.

6. Obgleich der Wind die Stärke des Schalls vermehrt, und dient, ihn weiter weg zu werfen, ſo verbreitet er ihn doch nicht geſchwinder. Die Geſchwindigkeit des gewöhnlichen, und ſelbſt eines etwas ſtärkern als gewöhnlichen Windes, iſt in Vergleichung derjenigen Geſchwindigkeit, womit ſich der Schall verbreitet, ſo gering, daß ſie ſie um nichts merkliches vergrößern kann.

Ein ziemlich ſtarker Wind durchläuft in einer Secunde nur ungefähr 30 Fuß, und der Schall 600. Dazu nehme man noch, daß, wenn ein ſtarker Wind iſt, eine große Quantität Luft von einem Ende zum andern fließt, und daß ſich die Theilchen dieſer Quantität weder wechſelsweiſe zuſammenpreſſen, noch ausdehnen, als genau ſo viel, wie ſie würden gethan haben, wenn dieſe Quantität ihren Ort nicht veränderte. Die wechſelſeitigen Zuſammenpreſſungen und Ausdehnungen ſind alſo beſtändig von gleicher Dauer, bey ſtiller Luft oder bey Wind; ihre Bewegung geht nicht von einem Theile zum andern, mit mehrerer Geſchwindigkeit in dem einen, als in dem andern Fall. Außer dieſem, wenn die Bewegung des Windes das Prallen der Lufttheilchen erleichterte, ſo würde der nämliche Wind, nach Verhältniß, das Zurückprallen derſelben

ſelben aufhalten; und in dieſem wechſelſeitigen Prallen und Zurückprallen beſteht der Schall.

Bildliche Vorſtellung der Bewegungen der Luft, worinn der Schall beſteht.

7. Man kann ein Bild von dieſem wechſelſeitigen Prallen und Zurückprallen, worinn, nach meiner Meynung, der Schall beſteht, an den Cirkeln ſehen, die ſich in einem Waſſer bilden, worein man einen Stein geworfen hat. Die Oefnung, die der von einiger Höhe hineingefallene Stein darinn macht, füllt ſich nicht nach dem Maaß wieder aus, als ſie ſich bildet, weil die Theile des Waſſers, die nicht ſo hoch herunter fallen, als der Stein, auch langſamer wieder dahin kommen. Der Stein läßt alſo anfänglich etwas Leeres hinter ſich; die Waſſertheile, die dieſes Leere umgeben, fließen bald nachher durch ihre eigene Schwere dahin, und nicht nur die, die den Umkreiß der Oefnung, die der Stein gemacht hat, ausmachen, fallen alle mit gleicher Geſchwindigkeit dahin, ſondern auch, jedes Waſſertheilchen, das unmittelbar an die Oefnung gränzt, zieht diejenigen Theile, die hinter ihm ſind, nach ſich, ſo daß eine weit größere Menge Waſſertheile dahin kommen, als zur Ausfüllung der Oefnung nöthig ſind. Es entſteht alſo genau da, wo vorhin eine Oefnung war, eine Erhöhung, und die Waſſertheile fallen, nachdem ſie ſich über die Ebene der übrigen Oberfläche erhoben haben, von dieſer Erhöhung wieder zurück, theils durch die Wirkung ihrer Schwere, theils aber auch durch die gegenſeitigen Stöße, womit ſie ſich berühren. Daher entſteht eine zweyte Bewegung vom Mittelpunkt zum Umkreiß, und folglich der vorigen ganz entgegengeſetzt; und in dieſer Bewegung zieht ebenfalls jeder Waſſertheil diejenigen nach ſich, die ihm am nächſten ſind, wodurch zum zweytenmal im Mittelpunkt ein leerer Raum entſteht, weil mehrere Theile davon heraus gehen, als nöthig wäre, die Oberfläche gleich zu machen. Die Oefnung des Mittelpunkts

ist

iſt nothwendig mit einer Erhöhung des Umkreißes begleitet; dieſer erhobene Umkreiß fällt wieder wie vorher gegen den Mittelpunkt zurück, von da er wieder zurück geſtoßen wird, um eine neue Erhöhung zu machen, und ſo immer weiter. Bey jeder Abwechſelung verbreitet ſich die Bewegung über eine größere Anzahl Waſſertheile, durch die Leichtigkeit, womit ein jeder ſeine näheſten nach ſich zieht. Aus dieſer Urſache wachſen die Cirkel. Sie wachſen nach und nach, und man ſehe, wie: 1) Die Theile, die die erſte Erhöhung machen, die im Mittelpunkt entſteht, hören auf, ſich daſelbſt zu erheben, und werden durch ihre Schwere gezwungen, zurück zu fallen, noch ehe eine größere Anzahl dahin kömmt. 2) Im Zurückfallen gehn ſie etwas weiter vom Mittelpunkt ab, als der Ort war, wo ſie zuerſt geweſen ſind, weil ſie blos, vermöge ihrer Schwere, ihren erſten Platz verließen, anſtatt daß ſie jetzt nicht allein vermöge ihrer Schwere wieder zurückkehren, ſondern vielmehr vermöge des gegenſeitigen Anſtoßes, womit ſie ſich gegen den Mittelpunkt getrieben haben, wo ſie erhöht ſind. 3) Der Umkreiß, der durch dieſe gegenſeitigen Anſtöße entſteht, und ſich ſelbſt erhebt, hat ebenfalls ſeine Gränzen, weil ſeine Theile durch ihre Schwere gezwungen werden, gegen den Mittelpunkt, der eben leer iſt, zurück zu kehren, noch ehe ſie Zeit gehabt haben, ihre Bewegung über eine größere Quantität zu verbreiten. Auf dieſe Weiſe wird jede neue Waſſerwelle größer, als die vorhergehende war, jedoch in gewiſſen Gränzen, bis endlich die vom Fall des Steins verurſachte Bewegung zum Theil gegen die Oberfläche der Luft, die unaufhörlich auf dem Waſſer herumſchleicht, zerſtreut wird, und der übrige Theil ſich von Augenblick zu Augenblick unter einer größern Menge kleiner Theilchen vertheilt, ſo, daß die Bewegung, die jedes dieſer Theilchen noch hat, zu ſchwach wird, als daß es die Wirkung der Schwere überſteigen, und neue Bewegungen bewirken könnte.

8. Die

Anwendung dieſes Bildes.

8. Die Einbildungskraft wird ſich leicht etwas in der Luft vorſtellen können, das dem, was die Augen im Waſſer gewahr werden, ähnlich iſt. Wenn man ſo viel Pulver, als man mit zwey oder drey Fingern faſſen kann, aus drey Theilen Schwefel, zwey Theilen Salpeter und einem Theil tartariſchen Salzes zuſammen geſetzt, in der Luft anzündet, ſo wird dieſe Flamme einen Knall hervorbringen, der der Stärke eines Piſtolenſchuſſes gleich iſt. Die Theile, woraus ſie beſteht, ſind ſtark genug, um die Lufttheile ſehr zuſammen zu preſſen, und ſie aus ihrem Bezirke zu vertreiben; aber dieſe Lufttheilchen fallen in dem Augenblicke, da die Flamme auslöſcht, wieder in den Raum, den ſie eben verlaſſen hatten, zurück, und die Stärke der Schnellkraft, die ſie zurücktreibt, bringt ſie in weit größerer Quantität dahin, als ſie vorhero nicht waren. Daher entſteht eine neue Zuſammenpreſſung; ſie ſtoßen ſich von allen Seiten in einen gemeinſchaftlichen Mittelpunkt, und ſtoßen ſich mit Heftigkeit einander wieder gegen den Umkreiß zurück. Der Mittelpunkt iſt alſo von neuem wieder verlaſſen. In der nämlichen Zeit, da er verlaſſen iſt, bildet ſich ein neuer Umkreiß aus zuſammengepreßten Theilen, die ſich gleich nachher gegen die Seite des Mittelpunkts, den ſie eben verlaſſen hatten, ausdehnen. Auf dieſe Weiſe entſtehen wechſelſeitige Zuſammenpreſſungen gegen den Umkreiß, und Ausdehnungen gegen den Mittelpunkt, und bey jeder Zuſammenpreſſung und Ausdehnung vermehrt ſich der Knall. Aber ſo wie die Stärke der Bewegung, wodurch er entſtanden iſt, ſich von Augenblick zu Augenblick in einen größern Umfang verbreitet, und ſich unter eine größere Menge von Theilen vertheilt, ſo wird der Grad von Stärke eines jeden endlich ſo gering, daß er nicht mehr im Stande iſt, diejenigen, die er berührt, zuſammen zu preſſen, und die Stärke ihres Widerſtands zu überwinden. Alsdenn hört

die

die Fortpflanzung des Schalls auf, deren Stärke ſich immer nach dem Maaß vermindert, nach welchem ſie ſich ihrem Ende nähert, weil das Ohr immer die nämliche Weite behält, und folglich immer die nämliche Quantität Luft empfängt, und weil dieſe Quantität von Luft einen Grad von Bewegung hat, der um ſo viel geringer, als der Cirkel, wovon er entſteht, größer iſt, und wo ſich die Bewegung unter eine größere Anzahl von Theilen vertheilt hat.

Das gewöhnliche Pulver muß eingeſchloſſen werden, wenn es einen Knall verurſachen ſoll; weil die Kohlentheile weit weniger dicht ſind, als die Theile des tartariſchen Salzes, und die Luft nicht mit hinlänglicher Stärke anſtoßen, um einen Knall hervorzubringen, wenn nicht wenigſtens die ganze Stärke ihrer Bewegung von einer einzigen Seite entſteht.

9. Die Schwingungen des Schalls ſind in der Luft nicht ſichtbar, weil die Luft ſelbſt kein ſichtbarer Körper iſt: aber man fühlt ſie, wenn man die Hand auf dichte Körper legt, mehr oder weniger, je nachdem der Schall dieſen Körpern nahe, oder ſtark iſt; hauptſächlich aber fühlt man ſie, wenn die Körper, worauf man die Hand legt, hohl ſind, weil die in ihrer Höhlung eingeſchloſſene Luft mit mehrerer Wirkſamkeit gegen die Seitenwände ſchlägt. Dieſe an ſich unſichtbaren Schwingungen der Luft werden auch noch durch ihre Wirkungen ſichtbar, das heißt, in den Wellen, die ſie auf der Oberfläche des Waſſers verurſachen, oder ſelbſt am Queckſilber, wenn man die Gefäße, worinn es eingeſchloſſen iſt, auf einen Tiſch ſetzt, der dem Ort, wo der Schall entſteht, nahe iſt. Wenn der Schall ſchwach iſt, ſo können dieſe Wallungen ſo gering und unmerklich ſeyn, daß man ſie nur durch die Erzitterungen, die ſie einem auf ſie gefallenen Sonnenſtrahl verurſachen, gewahr werden kann; dieſer Sonnenſtrahl wird

Beweiſe von den Schwingungen der Luft.

ver-

verſchiedentlich zurückprallen, je nachdem die verſchiedenen Lagen der Cirkel, auf die er fällt, in dem Augenblick, da er auf ſie fällt, beſchaffen ſind.

Etwas weitläuftigere Erklärung der Luftwellen.

10. Man muß dieſe Luftwellen, die den Schall zum Ohr bringen, etwas genauer erklären, damit einigen Schwierigkeiten, die ſich etwa finden könnten, vorgebaut wird. Ein heftiges Feuer, das aus Theilen beſteht, die auf die in der Nähe befindliche Luft nachdrücklich ſtoßen können, entzündet ſich geſchwind in dem Raum C, und vertreibt daraus die Luft, die darinn enthalten war; indem dieſes Feuer dauert, bringt dieſe vertriebene und zu gleicher Zeit zuſammengepreßte Luft ihre Bewegung nach und nach in den Raum des Umfangs B; ich ſage, nach und nach, und man ſehe den Beweis davon. Man nehme eine Reihe von elaſtiſchen Körpern, z. E. 8 elfenbeinerne Kugeln, gleich, und ſo geſtellt, daß ihre Mittelpuncte alle auf einer geraden Linie ſtehen; ob ſich gleich dieſe Kugeln unmittelbar berühren, ſo wird doch eine neunte Kugel, die gerade an die erſte geſtoßen wird, nicht die ganze Reihe dieſer Kugeln zugleich vorwärts bewegen, als wenn es ein Cylinder wäre, ſondern dieſe neunte Kugel wird, nachdem ſie die erſte angeſtoßen, und ihr ihre ganze Bewegung mitgetheilt hat, auf dem Punct O ſtehen bleiben; die erſte Kugel wird eben ſo der zweyten ihre ganze Bewegung mittheilen, und dann ebenfalls auf ihrem Platz ſtehen bleiben. Die Bewegung wird ſo von Kugel zu Kugel übergehen, bis zur achten, die mit einer Geſchwindigkeit von ihrem Platz gehen wird, die derjenigen gleich iſt, die die neunte in dem Augenblick hatte, da ſie die erſte anſtieß. Denn jede dieſer Kugeln, verändert in dem Augenblick, da ſie angeſtoßen wird, ihre Figur; ſie wird oval, und alsdenn, indem ſie durch ihre innere Kraft fortläuft, berührt ſie die, die vor ihr ſteht, und zwingt ſie zu einem gleichen

Siehe Fig. 11.

Fig. 12.

Spiel;

Spiel; man hört auch das verſchiedene Klappern. Dieſe Probe läßt ſich auf einem glatten Tiſche mit elfenbeinernen Damenſteinen noch leichter machen. Auf dieſe Weiſe geht die Bewegung nach und nach von Theil zu Theil, von einem Ende des Bezirks B bis zum andern. Das Feuer C giebt, indem es auslöſcht, den in dem Umkreiß B zuſammengepreßten Theilchen Gelegenheit, ſich auszudehnen, und gegen die Seite von C zurück zu kommen. Aber die Lufttheichen, die, weil ſie ſich am äußern Bezirk des Raums B befinden, zuſammengepreßt, und weiter vorwärts getrieben worden ſind, in dem nämlichen Augenblick, da die Theile, die gegen den innern Bezirk ſind, anfangen, ihren Gang gegen E zu nehmen, dieſe auf dem äußern des Umfangs B befindlichen Theile, ſage ich, dehnen ſich gleich nach ihrer Zuſammenpreſſung aus, und ſtoßen (indem ſie ſich ausdehnen, und noch ehe ſie wieder zurückkehren) an das Innere des Umfangs D. Dieſe erſten Theile des Umfangs D gehen alſo vorwärts, und ſtoßen nach und nach die folgenden bis zum äußern Bezirk dieſes Raums; während daß diejenigen, die den Raum B erfüllen, ſich haufenweiſe nach der Seite von C werfen; durch dieſe verſchiedenen Bewegungen laſſen die Bezirke B und D zwiſchen ſich einen leeren, oder doch weniger mit grober Luft erfüllten Raum a a: die Schnellkraft der Luft, die den Raum D erfüllt, führt ſie alſo wieder in dieſen Raum zurück, und bringt ſie auf die Seite von B, zu der Zeit, da ſich der Raum E gegen die Seite von F wendet. Dieſes macht uns begreiflich, daß, vom Mittelpunct C bis zum Aeußerſten des Raums B wechſelſeitige Zuſammenpreſſungen und Ausdehnungen ſind; daß andere in dem Bezirk des Raums D, — andere in Bezirk E, und andere im Bezirk F u. ſ. w. ſind. Der Schall beſteht in dieſen wechſelſeitigen Zuſammenpreſſungen und Ausdehnungen; denn die Luft iſt ein ſo feiner Körper, daß ein einziger ihrer Schläge keine merkliche Wirkung aufs

Ohr machen könnte, wenn er nicht von einem zweyten, dieſer von einem dritten, und der dritte von einem vierten begleitet würde ꝛc. Jeder neue Schlag bringt mehr Wirkung hervor, als ſein vorhergehender, weil er auf einen ſchon erſchütterten Theil fällt. Da nun dieſe Ausdehnungen und Zuſammenpreſſungen, die wir eben erklärt haben, ſich von Augenblick zu Augenblick etwas ſchwächen, bis ſie ſich endlich gänzlich vernichten, ſo hört jeder Ton auf, nachdem er ein wenig gedauert hat; und da die Schwingungen des erſten Bezirks etwas eher angefangen haben, als die Schwingungen des dritten z. E., ſo hören ſie auch eher auf. Es kann ſich treffen, daß die erſten ſchon ſo ſchwach ſind, daß man ſie kaum noch bemerken kann, wenn die Schwingungen des 40ſten Bezirks erſt anfangen und daher begreift man, woher es kömmt, daß ein Schall an dem Ort, wo er entſtanden iſt, ſchon aufgehört hat, wenn er in einiger Entfernung davon erſt anfängt, und woher es kömmt, daß man aufgehört hat, ihn in einer erſten Entfernung zu vernehmen, wenn man ihn in einer zweyten hört. Endlich, je weiter jeder Bezirk vom Mittelpunct entfernt iſt, je weniger haben ſeine Vibrationen Stärke und Dauer.

Wenn eine Glocke in C angeſchlagen wird, ſo geht der vom Schlag entſtandene Schall von Bezirk zu Bezirk, wie wir eben erklärt haben; die Bewegungen der Luft, fähig, den Eindruck dieſes erſten Schlags ins Ohr zu bringen, haben in dem Raum C ſchon aufgehört, wenn ſie in einem 30ſten Bezirk erſt entſtehen; aber die Erzitterungen, die in den Theilen der Glocke noch dauern, theilen der im Bezirk C enthaltenen Luft eine andere Bewegung mit, wodurch ein vom vorigen etwas verſchiedener Schall entſteht, und dieſe neue Bewegung geht gerade wie die erſte von Bezirk zu Bezirk, und bewegt immer einen nach dem andern, wenn die vorhergehenden ſchon aufgehört haben. Es iſt ſehr wichtig, ſich, zu beſſerer Einſicht in

die

die Fortpflanzung des Schalls, dieſen Hauptgrundſatz, der dem Raum, wo ſich der Schall verbreitet in verſchiedene Bezirke vertheilt, und jedem ſeine beſondern Schwingungen giebt, recht bekannt zu machen. Es iſt ein Grundſatz, in dem nothwendig jedermann mit mir übereinkommen muß. Denn 1) jede Zuſammenpreſſung in elaſtiſchen Körpern zieht eine Ausdehnung nach ſich, die einen Theil über die erſten Gränzen hinaus verbreitet wird, und nun ebenfalls eine neue Zuſammenpreſſung nach ſich zieht. 2) Ehe die Ausdehnung eines Bezirks ſich ſehr weit ausbreitet, preßt ſie ihre Schnellkraft von neuem zuſammen, und ſie kömmt wieder zu ſich ſelbſt zurück.

Wir haben an den Waſſerwellen noch ein ſehr richtiges Bild von dem, was in der Luft vorgeht; denn die kleinen Cirkel, die dem Mittelpunct, woher ſie entſtanden, ganz nahe ſind, haben ſchon aufgehört, wenn die großen noch dauern, und fortfahren neue zu bilden. Die Schwere giebt jeder Hervorbringung eines Cirkels Gränzen, und indem ſie ihn verhindert höher zu ſteigen, zwingt ſie ihn zugleich, wieder zurück zu kommen. Aber, da das Waſſer, das durch ſeine Erhebung von innen nach außen einen Cirkel bildete, einen andern durch ſeine Erhebung von außen nach innen bildet, ſo hat dieſe zweyte Erhebung eben ſo wohl, als die erſte, in Abſicht auf Raum und Zeit, ihre Gränzen. Wir haben alſo mit einer großen Menge Erfahrungen, und mit Unterſuchungen, die mit Erfahrungen in einer nothwendigen Verbindung ſtehen, beſtimmt, worinn der Schall beſtehe. Das, was wir geſagt haben, um ſeine Natur zu erklären, hat uns auf verſchiedene Bemerkungen gebracht, die ſeine Entſtehung, Dauer, Verminderung und Vernichtung begreiflich machen werden.

Indem wir dieſes gethan haben, ſind auch viele Grundſätze angegeben worden, die begreiflich machen können, auf welche Weiſe ſich der Schall verſtärke; dies iſt

aber ein Artikel, der eine etwas genauere Aufklärung verdient.

Von der durch zurückprallen verurſachten Stärke des Schalls.

11. Alles, was dazu beyträgt, in den Linfttheilchen ſtärkere Zuſammenpreſſungen, und daher auch heftigere Ausdehnungen hervorzubringen, verſtärkt ohne Zweifel den Schall. Dies nun iſt gerade die Wirkung des Zurückprallens, das, indem es die ſchon zuſammengepreßten Lufttheilchen gegeneinander zurückſtößt, ſie noch mehr zuſammenpreßt, und daher noch heftigere und ſtärkere Ausdehnungen verurſacht.

Man ſtelle ſich eine durch den Anſchlag einer Saite bewegte, und zu einem gewiſſen Maaß, das wir einen Grad nennen wollen, zuſammengepreßte Quantität von Luft vor — dieſe Quantität preßt und ſtößt die in ihrer Nähe befindliche Luft, mit eben dem Grad von Stärke, dieſe wieder eine dritte, und ſo immer weiter. Die Bewegung der erſten geht alſo mit einer außerordentlichen Geſchwindigkeit, von einer zur andern über, und theilt ſich durch eine lange Reihe mit, bis endlich derjenige Lufttheil, der die Reihe endigt, den Theilen eines dichten und elaſtiſchen Körpers begegnet. Man ſtelle ſich nun vor, daß die Theile dieſes harten Körpers ebenfalls einen Grad nachgeben, oder zuſammengepreßt werden; ein Theil des dichten Körpers, der eben durch den Anſtoß einer Quantität zuſammengepreßter Luft zuſammengedrückt worden iſt, dehnt ſich aus, gerade in dem nämlichen Augenblick, da die Quantität von Luft, die ſich auf ihm zuſammengepreßt hatte, anfängt, ſich auszudehnen; ſo daß dieſe, durch den Theil des dichten Körpers, mit der Stärke von einem Grade zurückgeſtoßene Quantität von Luft, in der nämlichen Zeit, da ſie ſich ſelbſt mit der Stärke von einem Grad ausdehnt, — dieſe Quantität von Luft, ſage ich, ſtößt an die in ihrer Nähe befindliche Luft mit der Stärke von zwey Graden. Wenn wir uns nun vorſtellen, daß dieſe

dieſe Reihe von Lufttheilen, die z. E. von der Rechten zur Linken, mit doppelt ſo vieler Stärke, als ſie hingegangen war, zurückkömmt, einer andern Reihe begegnet, die ein ähnliches Zurückprallen von der Linken zur Rechten treibt, ſo werden ſich dieſe zwey Reihen einander zurückſtoßen, und jede wird gegen die Seite, wo ſie hergekommen war, mit einer Verſtärkung ihrer Kräfte zurückkehren. Denn, in dem Augenblicke, da diejenigen, die zur Linken giengen, nachdem ſie von denen, die ſich zur Rechten bewegen, aufgehalten worden, und ſich auf ihnen mit einer Stärke von zwey Graden zuſammengepreßt haben, ſich gegen die Linke mit dieſer Stärke ausdehnen, in dem nämlichen Augenblick werden ſie gegen die nämliche Seite, durch diejenigen, die von der Rechten kommen, mit der Stärke von zwey Graden zurückgeſtoßen; es folgt daraus, daß ſie mit einer verdoppelten Stärke zurückkommen, das heißt, mit der Stärke von 4 Graden. Das nämliche geſchieht mit denen, die von der rechten Seite zurückkehren; jede wirft ſich gegen die Seite zurück, wo ſie hergekommen war, und nach der Stärke, womit ſie ſich durch ihre eigene Schnellkraft ausdehnt, erhält ſie auch noch diejenige Stärke, womit die Schnellkraft der andern ſie zurückſtößt. Auf dieſe Weiſe bekömmt jetzt die Oberfläche eines dichten Körpers, die das erſtemal nur einen Stoß von einem Grad bekommen hatte, zum zweytenmale ſchon einen von 4 Graden. Wenn man ſo fortfährt, ſo wird man finden, daß der zweyte Anſtoß der Lufttheilchen, und das Zurückprallen, das er nach ſich zieht, die Stärke der Bewegung bis zu 8 Graden treibt. Man ſieht alſo, daß eine kleine Anzahl von Zuſammenpreſſungen und Ausdehnungen, die ſich verbreiten und wieder zurückkommen, ſchon hinlänglich iſt, den Schall weit mehr zu verſtärken, als man ſich anfänglich eingebildet hat.

Aber, wenn das ſo beſchaffen iſt, ſo müßte der Schall endlich entſetzlich ſtark werden, und weit länger dauren,

als er thut. Wir müſſen dieſe Schwierigkeit heben. Aus dieſer Abſicht werden wir 1) bemerken, daß, wenn wir in den Theilen des dichten Körpers, der den Schall zurückwirft, und ihn im Zurückwerfen verſtärkt, eine Schnellkraft angenommen haben, die der Schnellkraft der Lufttheile gleich iſt, ſo haben wir es blos gethan, unſere Rechnung deſto leichter zu machen, und keine Brüche mit darunter zu miſchen. Aber man muß etwas davon abrechnen; ſo, daß nach einer ſolchen Anzahl von Zurückprallungen, die nach unſerer Hypotheſe den Schall auf 32 Grade würden gebracht haben, vielleicht nur 5 oder 6, einige mehr oder weniger, bleiben. 2) Je heftiger die Stöße elaſtiſcher Körper ſind, deſto mehrere Stärke verliert ſich durch das Reiben der Theile, und ihre Schnellkraft erſetzt ſie nicht wieder. Dies iſt ein Erfahrungsſatz: man laſſe ſich zwey gleiche Stahlkugeln, mit entgegengeſetzten und gleichen, aber ſchwachen Bewegungen einander begegnen, und man wird ſie genau mit der nämlichen Geſchwindigkeit, mit der ſie gekommen ſind, wieder zurückkehren ſehen; ſie machen in einer gleichen Zeit, einen gleichen Weg. Aber je mehr man die Stärke ihres Anſtoßes vermehrt, je weniger werden ſie mit der nämlichen Geſchwindigkeit zurückprallen, als ſie hatten, da ſie zuſammenſtießen. 3) Es giebt keine vollkommen gleiche, und in allen ihren Theilen genau ähnliche Körper; die elaſtiſchen Theilchen haben nicht alle ihre Schnellkraft von einerley Stärke, und ſelbſt unter dieſen, die ſie von einerley Stärke haben, finden ſich einige weiche, die ſie ſtumpf machen. Dies iſt ſchon hinlänglich, zu verhindern, daß ſich der Schall durch das Zurückprallen nicht ſo ſehr vervielfältigt, als es der Einwurf zu verlangen ſcheint.

Man muß nicht zweifeln, daß die Verſchiedenheit, die ſich in der Stärke der elaſtiſchen Theile eines dichten Körpers findet, nicht viel zur Verminderung des Schalls bey-

beytrage. Denn wenn die elaſtiſchen Theile nicht von gleicher Stärke ſind, ſo ſind ihre Vibrationen ebenfalls nicht von gleicher Dauer, ſo daß die einen zurückkehren, wenn ſich die andern erſt ausbreiten, — die einen preſſen ſich zuſammen, wenn ſich die andern ausdehnen; daher zieht eine die andere zurück, und ſie ſchwächen ihre Bewegungen durch Hinderniſſe, die ſie einander ſelbſt in den Weg legen.

Woher es kömmt, daß das nämliche Inſtrument in einem Ton beſſer klingt, als in dem andern.

12. Dieſes entdeckt uns die Urſache, warum ein Saiteninſtrument in einem gewiſſen Grad von Spannungen ſeiner Saiten weit mehr klingt, als es nicht thun würde, wenn es niedriger, oder auch höher geſpannt wäre; denn je mehr die Schwingungen der Saiten den Schwingungen der kleinen Theilchen, die den Körper des Inſtruments ausmachen, angemeſſen ſind, je ſtärker wird der Klang deſſelben ſeyn. Nach den Vibrationen des Einklangs, ſind die Vibrationen der Octave und der Quinte, ſie mögen einfach oder zuſammengeſetzt ſeyn, diejenigen, die am beſten übereinſtimmen.

Woher es kömmt, daß der Schall bey Nacht am beſten zu hören iſt.

13. Man ſieht auch noch daraus, woher es kömmt, daß ſich der nämliche Schall bey Nacht viel weiter erſtreckt, und das Ohr weit ſtärker rührt, als bey Tage. Man erzählt von einem Echo in der Provinz Oxford, das bey Tage 17 Sylben und bey Nacht 20 wiederholt. Dieſes kömm nicht blos daher, daß das Ohr bey Tage ſchon mit andern Klängen beſchäfftigt iſt, weil, wie man ſich, wenn man recht genau auf ſich Acht geben will, überzeugen kann, oft unſer Ohr von keinem einzigen Schall eingenommen iſt, und doch kaum denjenigen vernehmen kann, der in einer Entfernung von uns entſteht, in der man ihn bey der Stille der Nacht ſehr leicht hören würde. Man muß ſich alſo vorſtellen, daß die große

Menge von Geräuſchen, die am Tage in der Luft entſtehen, und darinnen ſehr verſchiedene und oft widrige Bewegungen hervorbringen, ihm nicht erlauben, ſich ſo weit auszubreiten, und ſeine Stärke zu erhalten. Das Beyſpiel von den Schwingungen des Waſſers, deſſen wir uns ſchon bedient haben, wird uns das, was ich eben geſagt habe, erklären. Wenn man in ein ſehr ſtilles Waſſer verſchiedene Steine wirft, ſo entſtehen eine Menge Cirkel, deren jeder ſich weit weniger ausbreitet, und weit eher verſchwindet, als wenn er allein geweſen wäre. Man kann auch noch kleine Cirkel in einem großen hervorbringen, aber ſie werden ſich ſehr wenig ausbreiten; ſo wie man in einem großen Lärm zwar gehört und verſtanden werden kann, aber nur von einem Ohr, das unſerm Munde ſehr nahe iſt.

Warum die artikulirten Klänge ſich weniger ausbreiten, als die andern.

14. Wir haben oben erklärt, auf welche Weiſe die Töne, die ſich zu Accorden vereinigen, ſie mögen nun ſo verſchieden ſeyn, als ſie wollen, miteinander beſtehen. Die ganze Wirkung ihrer Vereinigung zielt dahin ab, das Ohr durch regelmäßig vervielfältigte Intervalle, bald mehr, bald weniger zuſammen zu preſſen. Die artikulirten Klänge können ſich nicht ſo vereinigen, denn jeder derſelben durchſchneidet die Luft auf eine eigene Art, und verurſacht verſchiedene Veränderungen in ihr. Dieſe Veränderungen ſind einigermaaßen an einer Staubſäule, auf die ſich in der Mitte eines dunkeln Zimmers Sonnenſtrahlen werfen, ſichtbar; denn man darf nur ganz nahe dabey reden, ſo entſtehen tauſenderley Veränderungen und Verdrehungen in ihr. Wenn ſich dieſe nun begegnen, ſo ſchwächen, verwirren und zerſtören ſie ſich einander. Eine Perſon, die ſingt, kann lange nicht ſo deutlich gehört werden, als eine Perſon, die blos redet, weil ſich die Organen der Sprache in einer gezwungenern Lage befinden, wenn man ſingend redet, und daher die

Luft,

Luft, die außerdem mit mehrerer Stärke geſtoßen wird, nicht ſo gut abmeſſen können.

Erklärung einiger Phänomene.

15. Dieſe Vermehrung der Stärke, die der Schall von dichten Körpern erhält, beſtätigt ſich durch eine Menge von Erfahrungen; ohne dieſes würden die meiſten Klänge kaum vernommen werden, und die ſtärkſten würde man nur ſehr ſchwach hören können. Man ſpanne eine Violinſaite auf zween Stege in der Mitte eines Zimmers, ſo ſtark als man will, und kneipe ſie ſodann etwas ſtark an, ſo wird ſie ihre Schwingungen mit einer außerordentlichen Geſchwindigkeit machen, aber ohne den geringſten Klang hören zu laſſen, woferne man nicht das Ohr unmittelbar, auf einen von den Stegen, worauf dieſe Seite befeſtigt iſt, hält. Denn in dieſem Fall, ſind die Erzitterungen der dichten Körper, auf die man das Ohr hält, ſtark genug, um ebenfalls im Ohr Erzitterungen zu verurſachen. Die Bewegungen, die die Saite durch die Stärke ihrer Vibrationen in der Luft macht, müſſen alſo durch das Zurückprallen, das ſich Schlag auf Schlag wiederholt, erſt neue Stärke erhalten, ehe ſie ſich ſehr weit fortpflanzen können.

Der Schall einer in einem Keller losgeſchoſſenen Flinte, gleicht beynahe dem Schall eines Falkonets. Die Schwibbogen, die das Theater der Römer umgaben, verſtärkten durch die Schnellkraft ihrer Materie, und durch ihre Höhlung, die Stimme der Akteurs ſo, daß ſie, ohne ſich anzugreifen, ſehr weit gehört werden konnten.

Der Körper, der den Klang zurückwirft, giebt ihm bisweilen, indem er ihn verſtärkt und verändert, ein ganz beſonderes Weſen, ſo daß es ſcheint, der Körper, der ihn zurückwirft, ſey an ſich ſelbſt der Urſprung deſſelben, und der einzige, den man bewegt habe. Das Geräuſch, welches zwey Hände machen, die mit ihrer

Fläche aneinander ſchlagen, klingt ſehr dumpf; wenn ſie aber in einem Zimmer, wo viel Silbergeſchirr iſt hauptſächlich aber, wenn es verſchloſſen iſt, ſo zuſammenſchlagen, ſo wird dieſer Schall auf einmal hell und ſilbern.

Wenn man zwey harte Steine in der Luft, in der Mitte eines ſilbernen Beckens zuſammenſtößt, ſo entſteht ein Schall, der zum Theil nach dem Silber, zum Theil aber auch nach den Steinen klingt. Wenn aber das Becken voll Waſſer iſt, ſo iſt der Schall ganz ſilbern, und ſo, wie er geweſen ſeyn würde, wenn anſtatt der Steine der Körper des Beckens ſelbſt unmittelbar angeſchlagen worden wäre. Im erſten Fall bringt die Luft, die über dem Becken iſt, den Schall der Steine ins Ohr, weil die Theile dieſer Steine ihren Eindruck von der innern Luft, die ſie berühren, bis zur äußern treiben. Aber im zweyten Fall wirken die Steine nicht mehr auf die obere Luft, wegen des Waſſers, das nicht fähig iſt, den Eindruck, den es bekommen hat, der Luft mitzutheilen, weil die Schwere deſſelben nicht zuläßt, daß es ſich mit dieſer Stärke gegen die obere Luft hebe. Aber die Erzitterungen der Steine theilen ſich mit, ebenfalls vermittelſt des Waſſers, und gehen gänzlich auf die Oberfläche des Beckens; denn das Waſſer wirkt auf dieſe Oberfläche durch eine horizontale Bewegung, der ſich die Schwere deſſelben nicht entgegen ſetzen kann. Die ſchon erſchütterten Theile des Beckens alſo, erzittern nach ihrer Natur; und die Luft, die ihre Eindrücke empfängt, bringt einen Klang ins Ohr, der nach der Natur des zuletzt wirkenden Körpers klingt.

Auf welche Weiſe die Stimme Stärke bekömmt.

16. Die Luft, die aus der Lunge kömmt, würde nicht mit ſo viel Stärke ans Ohr reichen, als nöthig iſt, um es zu erſchüttern, wenn ſie nicht durch das Zurückprallen des Gaumens und der Naſe, deren innere Oberfläche ſie zurück ſtößt, neue Stärke erhielte. Die unzählige Menge

von

von kleinen Canälen, die, indem ſie ſich zuſammendrücken, aus der Lunge diejenige Luft treiben, die ſie bey ihrer Ausdehnung bekommen hatten, bringt alles in die Luftröhre, von der ſie alle nur kleine Theilchen ſind. Dieſe Luftröhre, ſo wohl als die kleinen Canäle, in die ſie ſich zertheilt, iſt ganz aus Ringen zuſammengeſetzt, von einer Subſtanz, die zwiſchen Bein und Fleiſch das Mittel hält. Obgleich dieſe kleinen Canäle, einer nach dem andern genommen, unendlich viel kleiner ſind, als die Luftröhre, ſo enthalten ſie doch alle zuſammen viel mehr Luft, als dieſer weite Canal faſſen kann. Daher wird, wenn die Lunge die Luft ausſtößt, dieſe Luft in der Luftröhre zuſammengepreßt, und geht mit deſto größerer Geſchwindigkeit dahin, je weniger der Raum, den ſie durchläuft, Weite hat, und je enger er gegen den iſt, den ſie verlaſſen hat. Dieſe gedrückte und mit Geſchwindigkeit ſich bewegende Luft, wirkt alſo auf die Oberfläche der Luftröhre, erſchüttert ſie, und ſetzt die Schnellkraft ihrer Theile in Wirkſamkeit. Die Erzitterungen dieſer verſtärken die Schwingungen der Luft, und dieſe Luft bekömmt endlich eine neue Stärke, indem ſie durch die enge Oefnung des Larinx, oder desjenigen Knotens, der über der Luftröhre liegt, ausgeht. Man nennt dieſe Oefnung Glottis; dies iſt der obere Rand der Luftröhre, deſſen Subſtanz einen ſehr feinen Nerven bedeckt, der wahrſcheinlich dazu beyträgt, die Oefnung mehr oder weniger zuſammen zu ziehen; der Rand macht einen Cirkel von vier Linien im Durchſchnitt aufs höchſte, und die Luft geht dadurch ein und aus, ohne das geringſte Geräuſch. Aber wenn der Rand dieſes runden Raums ſich nähert, und dadurch ſeine Figur oval macht, ſo ſchlägt die Luft, die hindurch will, und ihren Weg verengt findet, nicht allein mit mehrerer Stärke diejenige, der ſie in der Naſe und im Munde begegnet, ſondern ſie wendet noch außerdem ihre Stärke gegen den Rand der Glottis, die

mehr

mehr als gewöhnlich geſpannt iſt, und verurſacht daſelbſt ſtarke Erzitterungen. Das Zünglein, das dieſe Glottis bedeckt, und deswegen Epiglottis genennt wird, kann ebenfalls, indem es ſich mehr oder weniger anlegt, die Geſchwindigkeit der Luft, deren Weg es verengt, vermehren, und ſelbſt Erzitterungen in ſeinem Ganzen und in ſeinen Theilen bekommen. Wenn die durch alle dieſe Urſachen verſtärkten Schwingungen der Lufttheile, die innere Oberfläche des Gaumens, der Naſe und der Zähne berühren, ſo werden ſie von neuem davon zurück geſtoßen; durch dieſe verſchiedenen Widerſchläge wächſt ihre Stärke immer mehr, bis ſie endlich im Stande ſind, einen hinlänglichen Eindruck auf die äußere Luft zu machen. Man weiß, wie ſehr der Verluſt eines Zahns die Stimme ſchwächt, und wie hohl ſie wird, wenn die Feuchtigkeit eines Schnuppens die Schnellkraft des Gaumens und der Naſe vermindert, oder durch Verſtopſung die Luft verhindert, darinn zu cirkuliren. Der Klang iſt alsdann hohl und unangenehm; nicht weil die Naſe dazu beyträgt, und ihm dieſe Modification verurſacht, ſondern im Gegentheil, weil ihn die Naſe nicht modificirt, und ſeine Helle nicht vermehrt, wie ſie zu thun gewohnt iſt. Man beſchuldigt alſo mit Unrecht diejenigen, deren Stimme nur unangenehm iſt, weil ſie nicht durch die Naſe reden, daß ſie durch die Naſe redeten. Wenn man die Lippen zuſammendrückt, ſo ſchließt man, außerdem daß man die Luft zwingt, mit mehrerer Geſchwindigkeit, und durch eine verengte Oefnung herauszugehen, auch noch ihre Schnellkraft ein, und verurſacht ihnen dadurch Erſchütterungen, die dem Schall ein neues Abzeichen geben; und es giebt Perſonen, die ihre Lippen ſo ſehr anſpannen können, daß ſie durch ihre Erzitterungen den Schall der Trompete vollkommen nachahmen, die Stärke ausgenommen.

17. Aber

17. Aber wenn die Bewegungen, die das Erzittern der Lippen in der Luft hervorgebracht hat, ſich verſtärken, ſo wächſt der Schall und wird heller. Dies iſt die Wirkung der Trompete. Denn 1) die Luft, die von allen Seiten freyen Ausgang gehabt, und daher von jeder Seite weit ſchwächer gewirkt haben würde, vereinigt jetzt alle ihre Stärke auf einen gewiſſen Punkt; ſo daß ſich alsdenn der Schall aus der nämlichen Urſache vermehrt, als der Knall des Pulvers, das, anſtatt in der freyen Luft angezündet zu werden, in einem Canal, der das ganze Feuer und die ganze Wirkung deſſelben auf eine einzige Seite lenkt, angezündet wird. 2) Da ſich der Canal der Trompete immer erweitert, ſo wird die Luft, die ſich beſtändig vermöge ihrer Schnellkraft ausdehnt, indem ſie an die dem Munde am nächſten liegende innere Oberfläche dieſes Canals ſtößt, davon gegen die Mitte deſſelben hingeſtoßen. 3) Die Theile, die ſich in dieſer Mitte anſtoßen, bringen, indem ſie ſich einander gegen den Rand zurücktreiben, eine Menge Zurückprallungen von der Axe zum Umkreiß, und vom Umkreiß zur Axe hervor, das heißt, zur Linie, die alle Mittelpunkte von verſchiedenen Cirkeln, woraus die Oberfläche der Trompete beſteht, vereinigt. In jeder von dieſen Zurückprallungen vermehrt ſich die Stärke der Zuſammenpreſſung und Ausdehnung der Lufttheile, weil ihre Schnellkraft immer mehr und mehr widerſteht. Es gehört eine große Stärke der Lunge und der Muskeln dazu, den Schall aus einer Trompete herauszubringen, weil ſich, da dieſe durch die häufigen Widerprallungen ſo zuſammengepreßte Luft nicht anders, als durch die Lunge, ihren Ausgang finden kann, dieſes Gefäß außerordentlich ausdehnen muß, um ſich mit einer ſo großen Quantität Luft anzufüllen, und noch mehr, weil ſie ſich drücken und preſſen muß, um alle Luft auf einen einzigen großen Haufen zu bringen. Sie muß ſie ferner mit einer großen

Vom Schall der Trompeten.

Stär-

Stärke ausſtoßen, um ihr die Kraft zu geben, die Cirkel, die ſich in dem Innern der Trompete nach und nach bilden, mit hinlänglicher Geſchwindigkeit immer vorwärts zu ſtoßen.

Von Sprachröhren. 18. Die Sprachröhre ermüden lange nicht ſo ſehr, als die Trompeten. Denn 1) iſt die Bewegung der Organen der Stimme in dem Mundſtück der Sprachröhre viel leichter, weil es viel weiter iſt. 2) Der Odem, der aus dem Munde nicht durch eine ſo verengte Oefnung geht, wird auch nicht mit ſo vieler Stärke abgeſtoßen. 3) Die Luft verſchwendet nichts von ihrer Stärke, um in den Lippen Erſchütterungen hervorzubringen. 4) Die Muskeln ermüden nicht, um die Schnellkraft auszubreiten. 5) Da ſich die Oberfläche der Sprachröhre mehr erweitert, als die Oberfläche der Trompeten, ſo entſtehen da nicht ſo viele Zurückprallungen, weil die vom Munde auf dieſe mehr erweiterte Oberfläche verbreiteten Luftcirkel ſchiefer fallen, ſchiefer zurückprallen, und ſich daher mehr gegen die Seite des Ausgangs wenden; denn ſie vereinigen und ſtoßen ſich wechſelsweiſe in den vom Munde entfernteren Punkten der Axe. Man hat alſo keine ſo große Menge von Luft nöthig, um die Sprachröhre anzublaſen, weil weniger Zurückprallungen darinn entſtehen, — ſie folglich lange nicht ſo ſehr gepreßt wird, als in den Trompeten; und es erfordert lange nicht ſo viel Mühe, eine weniger zuſammengepreßte Luft vorwärts zu ſtoßen, als eine mehr gepreßte.

Man wird ſich leicht vorſtellen können, daß es, um aus Trompeten oder Sprachröhren die ſtärkſten Töne, die nur möglich ſind, hervorzubringen, nöthig iſt, unter ihrer Länge und Weite ein gewiſſes Verhältniß zu beobachten, und man wird keine Mühe haben, zu begreifen, daß eine ſchwache Bruſt aus einem kürzern Rohr einen ſtärkern Ton herausbringt, obgleich eine ſtärkere Bruſt

weit

weit ſtärkere Töne aus längern Röhren hervorzubringen vermag; weil es nöthig iſt, daß die Stärke des Odems beſtändig nach dem Maaß, wie ſich die Luft zuſammenpreßt, wachſe, damit nicht die Stärke, womit ihre Schnellkraft ſie auszudehnen ſucht, ſie gegen den Mund zurückſtoße; dieſes würde ſie verhindern, ſich außer der Trompete mit hinlänglicher Stärke, um die äußere Luft, auf die ſie ſtößt, fortzutreiben, auszubreiten. Die Materie der Trompeten und Sprachröhre muß zu ihrer Stärke beytragen, und die Erfahrung beweiſt es; denn je mehr Schnellkraft die dichten Theile haben, bey deren Bewegung die Lufttheile zurückprallen, je ſtärker iſt dieſes Zurückprallen.

Ein außerordentlich großer und ſtarker Menſch alſo, deſſen Mund an Oefnung dem Mundloche eines Sprachrohrs gliche, und deſſen Lunge in einer verhältnißmäßigen Stärke gegen dieſe Oefnung wäre, müßte ſehr viel weiter zu hören ſeyn, als die gewöhnlichen Menſchen. Nun iſt die coniſche Figur der Sprachröhre Urſache, daß die Luft nicht weniger auf ihre Baſis zuſammengedrückt wird, als ſie es am äußerſten Ende eines hohlen Cylinders, von einem dem Cirkel, der das Sprachrohr umſchließt, vollkommen gleichen Diameter, ſeyn würde, wenn ſich ein Mund von der nämlichen Weite an das entgegengeſetzte äußere Ende hielte. Es iſt ein Erfahrungsſatz, daß, wenn man die zwey Gefäße A und B, gleich in der Fig. 1. und 2. Baſis und in der Höhe, aber ſehr ungleich in der Weite, mit Waſſer anfüllt, der Boden des einen eben ſo ſehr gedrückt wird, als der Boden des andern, ohngeachtet der Ungleichheit der Gewichte, womit die Gefäße angefüllt ſind, und die ihren Boden drücken, indem die Waſſertheile, durch ihre Reflexion auf die innere Oberfläche desjenigen Gefäßes, das am wenigſten in ſich enthält, die Stärke bekommen, die ihrem eigenem Gewichte fehlt. Die Gewalt, mit welcher die Luft von dem an b angehaltenen

tenen Mund getrieben wird, iſt ihm in Abſicht der Wirkung auf das Mundloch C ſtatt des Gewichts. Alſo, obgleich ein an b angehaltener gewöhnlicher Mund mit viel weniger Anſtrengung bläſt, als ein gigantiſcher an c angehaltener Mund, ſo macht doch, ohngeachtet dieſer zwey verſchiedenen Anſtrengungen, die ſich verhalten, wie die ungleichen Gewichte zweyer flüßigen Materien, wovon wir in dem erſten Exempel geredet haben, die Figur der Canäle, die die Luft durchſtreicht, ihren Eindruck auf C und B gleich.

Der Pater **Kircher** beſchreibt die Figur eines Sprachrohrs, wovon er in einem alten Manuſcript geleſen haben will, und deſſen ſich **Alexander** bedient haben ſoll, um ſich auf den beyden äußerſten Gränzen ſeiner Armee hörbar zu machen. Fig. 3. Vom Mundloch a, breitete ſich die Stimme zur Rechten und zur Linken in den cirkelförmigen Canal c c c c aus, und nachdem ſie ſich im Fortgehen in dieſem Canal, der immer etwas weiter wurde, durch häufige Reflexionen verſtärkt hatte, gieng ſie durch die coniſche Oefnung x, wo ſich alle ihre Kräfte verſammelten.

Dritter Abſchnitt.

Wo man etwas ausführlicher vom zurückgeprallten Schall handelt.

Ich fahre fort, durch die Erklärung des Echo die Hypotheſe zu beſtätigen, die ich vom Schall angenommen habe.

Um ein Echo zu bilden, muß 1) ein dichter Körper ſo beſchaffen ſeyn, daß er die Luftwellen, welche auf ihn ſtoßen, zurückwerfen kann, ohne in ihnen eine weitere Veränderung zu verurſachen, als welche dem Zurückprallen von ſelbſt weſentlich iſt, nämlich den zurückgeprallten Körper

Körper an einen andern Ort hinzuſtoßen, als er, ohne zurückgeprallt zu werden, würde gegangen ſeyn. Die verſchiedenen aus Theilen von ungleicher Schnellkraft zuſammengeſetzten Körper; — ungleiche von Mooß oder Buſchwerk erhöhete oder vertiefte Flächen ſind, wie man leicht begreifen kann, nicht geſchickt zum Zurückprallen; man kann ſelbſt noch hinzuſetzen, daß die Oberflächen der Felſen und Mauern wenigſtens hier und da Höhlungen haben müſſen, wenn ſie Töne zurückprallen ſollen, weil, da ſie nie ganz eben und glatt ſind, ihre Ungleichheit der Theile den Ton zu ſehr zerſtreuen würde, wenn ihn ihre Krümmungen nicht gleichſam auffiengen und verſammelten. Aus dieſer Urſache ſind Grotten, Gewölbe, Thürme, in deren Höhlungen ſich die Stimme verſammelt, und die Erzitterungen der Luft verſtärkt werden, am bequemſten ein Echo hervorzubringen.

2) Muß der Körper, welcher den Ton zurückprallt, von dem Ort, wo er anfänglich gehört wird, weit genug entfernt ſeyn, um den Luftwellen, die ihn hervorgebracht haben, Zeit zu laſſen, zu verſchwinden, und den Eindruck derſelben im Gehör auszulöſchen, ehe der Wiederſchall zurückkehrt. Je mehr der zurückprallende Körper entfernt iſt, je mehr Sylben wiederholt er; weil der unmittelbare Eindruck der letzten Zeit gehabt hat, zu verſchwinden, ehe der zurückgeprallte Eindruck der erſten ankömmt.

Damit aber die erſten Sylben des Echo, in den letzten, welche auf den zurückprallenden Körper ſtoßen, keine Verwirrung verurſachen, ſo kömmt viel darauf an, daß der Schall nicht genau auf dem nämlichen Wege wieder zurück komme, auf welchem er dahin gegangen iſt. Wenn z. E. die Biegung, welche die Stimme zurückprallt, höher iſt, als der Ort, wo ſie zuerſt entſtanden, ſo ſteigt der kommende Ton, aber der zurückgeprallte fällt; und wenn ſichs trift, daß er im Fallen einer dichten Fläche,

oder auch der Fläche eines ruhigen ſtillen Waſſers begegnet, ſo wird er davon wieder in die Höhe geſtoßen, weil er von der Höhe herunter fiel, und kann alſo auf dieſe Weiſe durch eine Art von Circulation wieder an den nämlichen Ort zurückkommen, von welchem er herkam.

Wenn man eine große Menge von Sylben ausgeſprochen hat, ſo kommen die erſten ganz verwirrt und undeutlich wieder zurück; aber die letztern laſſen ſich ganz deutlich verſtehen. Um eine Urſache von dieſem Phönomen anzugeben, kann man muthmaßen, daß die Luftwellen, welche die letzten Sylben bringen, in der Höhlung, wo das Echo entſteht, die zuerſt darinn angekommenen beunruhigen. Daher kommen dieſe ſehr verändert aus der Höhlung zurück, anſtatt daß die letztern, welche allein darinn geblieben ſind, und ſich durch irgend einige Reflexionen verſtärkt haben, ganz unverändert herauskommen.

Wenn man will, daß die Wiederholung verſchiedener Sylben deutlich ſeyn ſoll, ſo muß man ſie nicht zu geſchwind ausſprechen; denn, wenn ſich in ihrer Folge einige Zwiſchenräume finden, ſo hat die vorhergehende Zeit aus der zurückprallenden Höhlung herauszugehen, ehe die nachfolgende hineingeht, oder die eine iſt bereit herauszugehen, wenn die andere kömmt, um hineinzugehen.

Wenn ſich eine und ebendieſelbe Sylbe mehreremale wiederholt, ſo kömmt es entweder davon, daß in einiger Entfernung voneinander ſich mehrere zurückprallende Flächen finden, oder auch davon, daß der durch eine derſelben zurückgeprallte Schall auf eine andere ſtößt, die ihn von neuem wieder zur erſtern zurücktreibt. Dies verhält ſich ſo, wie unter einer Brücke, von hinlänglicher Größe, die Stimme, welche ſich anfänglich gerade von einem Ende zum andern, nach der Direction des Diameters, verbreitet, nach dieſer nämlichen Direction an die nämliche erſte Stelle, wo ſie entſtanden iſt, zurückkömmt, und

von

von da zum zweytenmal gegen das entgegengeſetzte Ende getrieben wird; da das Gewölbe von einer Seite, und die mit Waſſer verbundene Oberfläche von der andern, die Zerſtreuung der Stimme verhindern, ſo kann ſichs treffen, daß ſie ſogar über die ganze Länge des Brückenbogens hincirkulirt.

Man kann ſich auch in einer Lage finden, wo man den zurückgeprallten Schall weit ſtärker hören kann, als den urſprünglichen; denn, wenn das Gewölbe, welches den Schall zurückprallt, ihn mit mehrerer Stärke zurücktreibt, als es ihn empfangen hat, ſo hört derjenige, der näher bey dem Gewölbe als bey dem Ort ſteht, wo der Schall urſprünglich entſtanden iſt, den zurückgeprallten weit mehr als den urſprünglichen. Es kann ſich ſogar zutragen, daß, in einer gleichen Entfernung von dem einen und dem andern Ort, ſich zwiſchen dem Ohr und dem Orte, wo der erſte Schall entſteht, Hinderniſſe finden, die ſeine Stärke ſchwächen, anſtatt daß er vom Ohr bis zum Echo, und von da wieder bis zum Ohr, nicht ſo viele Hinderniſſe findet.

Es giebt noch eine andere Art den Schall zurückprallen zu laſſen, die zwar kein eigentliches Echo hervorbringt, aber noch weit ſonderbarer iſt. Wenn jemand, an einem Ende eines großen Zimmers, den Mund gegen eine Mauer kehrt, und mit leiſer Stimme einige Worte ausſpricht, ſo iſt es nicht zu verwundern, wenn die, die in der Mitte des Zimmers ſind, nichts davon hören; denn die Stimme war zu ſchwach, um auch ſelbſt in einer kleinen Entfernung gehört werden zu können. Aber die Mauer kann ſolche Krümmungen haben, daß ſie, anſtatt die Stimme gegen die Mitte des Zimmers zurück zu prallen, oder ſie zu ſchwächen, indem ſie ſie überall herum zerſtreuet, ſie ſie vielmehr ſchief von Raum zu Raum die ganze Länge ihrer Krümmung hintreiben wird. Durch dieſes Mittel vereinigt ſie ſich, nachdem ſie an der Mauer hincirku-

lirt hat, an dem entgegengeſetzten Ende, mit derjenigen, wo man redet, und wenn man das Ohr dahin hält, verſteht man ſie ganz deutlich.

Auf dieſe Weiſe circulirt und ſteigt die Stimme, durch eine Reihe von Reflexionen, vom unterſten einer Schneckentreppe bis zum oberſten Ende; und wenn ſich dieſe Schneckentreppe nach und nach verengt, ſo wird die Stimme, die ſich in Hinaufſteigen immer weniger ausbreiten kann, von Raum zu Raum ſtärker. Nach dieſem Grunde hat man die zum Beſten der Tauben erfundenen Sprachröhre eingerichtet. Aller Schall, der durch die weiteſte Oefnung hineingeht, vereinigt ſich, nachdem er durch verſchiedene Reflexionen ſchon eine Verſtärkung ſeiner Kräfte erhalten hat, in der verengten Oefnung des Sprachrohrs, die man ins Ohr hält, und durch dieſes Mittel bekömmt der Taube einen weit ſtärkern Schall: denn es dringt mehr Luft in ſein Ohr, als ohne dieſes Mittel hineingekommen ſeyn würde, und noch dazu eine Luft, deren Erzitterungen auf ihrem Wege immer neue Verſtärkung erhalten haben. Der Schöpfer der Natur hat im Innerſten unſers Ohrs einen Schneckengang angebracht, deſſen Gänge ſich immer verengen, und daher auch beſtändig eine verſtärkte Luft auf den Gehörsnerven fallen laſſen, deſſen Ende an die Spitze dieſes Schneckengangs gränzt. Die unruhige Grauſamkeit des Tyrannen zu Syracus ließ in ſeinen Gefängniſſen einen Schneckengang bauen, der nach dem Muſter desjenigen, den die Güte des Urhebers unſers Weſens in unſer Ohr gelegt hat, eingerichtet war. Kein Gefangener konnte ein einziges Wort ſagen, und wenn es auch noch ſo leiſe geweſen wäre, welches ein an dieſen Schneckengang angelegtes Ohr nicht deutlich hätte hören können.

Vier=

Vierter Abſchnitt.

Wo man erklärt, auf welche Weiſe die dichten Körper zu Hervorbringung des Schalls beytragen.

Nachdem wir die Bewegungen der Luft, in welchen die Natur des Schalls beſteht, und die, durch ihren Eindruck aufs Ohr, die Empfindung deſſelben verurſachen, das heißt: die das Subject des äußern Schalls, und die unmittelbare Urſache des innern ſind, erklärt haben; ſo wollen wir nun auch auseinander ſetzen, auf welche Weiſe die dichten Körper dieſe Bewegungen in der Luft hervorbringen.

Fünfter Abſchnitt.

Von der Bewegung dichter Körper, wenn ſie einen Schall hervorbringen.

I.

Unter allen Körpern, die einen Schall hervorbringen, giebt es keinen, deſſen Bewegung ſichtbarer iſt, als die Bewegung einer Saite von Darm oder Metall. Sie muß aber angeſpannt ſeyn, wenn ihre Schnellkraft in Bewegung gebracht werden ſoll, denn der Grad ihrer Anſpannung, der die Stärke ihrer Schnellkraft vermehrt, und ihre Wirkung auf die Luft nachdrücklicher macht, iſt auch Urſache, daß ſie einen weit ſtärkern Schall hervorbringt. Von der Bewegung der Saiten beym Schall.

Sobald ein Fiedelbogen mit ſeinen kleinen rauhen Zähnen, die er vom Colophonium bekommen hat, — oder ein Riß mit dem Nagel, — ein Riß mit der Feder, oder eine andere ähnliche Urſache, eine Saite aus ihrer

Lage bringt, ſo verändern ſich ihre kleinen Poren, und die Lage ihrer Theile. Die Materie, die ihre Poren durchſtreicht, und ihre innern Theile ſtößt, eben ſowohl als diejenige, die die äußern drückt, wirken alſo auf dieſe Saite auf eine andere Art, als vorher, und ehe ſie aus ihrer Lage gebracht wurde. Alle dieſe Urſachen (oder, wenn man will, auch andere, die uns vielleicht noch nicht ſo gut bekannt ſind) vereinigen ſich bey dieſer Saite, und zwingen alle ihre Theile, ihre erſte Lage wieder zu nehmen, und führen ſie alſo in ihren erſten Zuſtand zurück. Aber da die Heftigkeit, womit ſie zurückkehrt, noch nicht vorbey iſt, wenn ſie in ihre erſte Lage kömmt, ſo fährt ſie fort, ſich zu bewegen, und nimmt eine der Krümmung, die ſie eben verlaſſen hat, ganz entgegen geſetzte Biegung an; und da dieſes die Stärke ihrer Schnellkraft iſt, die ihr dieſe Bewegung gegeben hat, vermöge deren ſie ſich krümmt, ſo nimmt dieſe Krümmung immer zu, bis eine gleiche Schnellkraft ſie aufhält, das heißt: bis dieſe zwote Krümmung der erſtern gleich iſt. Die Wirkung der Schnellkraft, die dieſe zwote Krümmung zernichtet, bringt eine dritte, ebenfalls ähnliche hervor; ſo daß die Schläge einer einmal in Erzitterung gebrachten Saite nie aufhören würden, wenn ſich ein Theil ihrer Bewegung nicht gegen die Luft, die ſie anſtößt, und gegen die Stege, an denen ſie ſich reibt, verlöre (daher kömmt es, daß der Schall augenblicklich aufhört, wenn ihm ein weicher Körper begegnet), und endlich, wenn ſie ſich nicht durch das Reiben der Theile der Saiten (denn die Saiten nutzen ſich ab) ſelbſt ſchwächten.

Aber man muß ſich noch genauere Begriffe von allen dieſen Bewegungen machen. 1) Der Schlag, der auf einen gewiſſen Punkt einer Saite fällt, macht nicht aus dieſem Punkt die Spitze eines geraden Winkels, von welchem die beyden Theile dieſer Saite, auf der einen und andern Seite des angeſchlagenen Punkts, nur die Seiten

wären.

wären. Die Härte desjenigen Theils, auf welchen der Schlag fällt, widerſetzt ſich einer ſo ſtarken und ſcharfen Biegung. 2) Dieſer Theil, den ein ſtarker Schlag auf eine ſolche Art biegen würde, wenn er keine Hinderniß entgegen ſetzte, zieht den zunächſt an ihm liegenden Theil, und vermehrt ſeine Anſpannung; dieſer zieht auf die nämliche Art einen dritten nach ſich, und endlich, immer von einem zum andern, finden ſich alle Theile der Saite durch dieſes Mittel ſtärker gezogen und ſtärker angeſpannt. 3) Alle dieſe Theile, deren Steife und Härte vermehrt worden iſt, vereinigen ſich, denjenigen, den der Strich des Bogens getroffen hat, zu ziehen, vermindern ſeine Unbiegſamkeit, und bringen ihn in eine Krümmung. Aus dieſer nämlichen Urſache iſt jeder Theil der Saite, weil er von beyden Seiten gezogen wird, ſelbſt ein Theil einer Krümmung. Es iſt ein Geſetz der Natur, und eine Nothwendigkeit, daß von verſchiedenen möglichen Wirkungen die leichteſte eher, als die ſchwerſte, hervorgebracht werde. Die Wirkung des Bogens erſtreckt ſich daher auf alle Theile der Saite, und jeder derſelben widerſtrebt einer ſchwachen Biegung weniger, als ein einziger einer ſtärkern widerſtreben würde; aus dieſer Urſache krümmt ſich die ganze Saite, und zwar um ſo leichter, je weniger ſich ihre Lage in einer vollkommnen geraden Linie befand. Aus der Mechanik weiß man, daß es unendliche Kräfte erfordert, eine Saite vollkommen gerade zu machen.

Man ſieht, daß alle Darm- und Metallſaiten, ſobald ſie nur ganz losgelaſſen werden, ſich von ſelbſt krümmen und zuſammenſpringen; das Gewebe ihrer Theile verurſacht es vielleicht. In der That, die Hand, welche ſie zieht oder dreht, iſt nie vollkommen feſt und ſicher, ſo daß ſie unter der Arbeit den Theilen der Saite faſt immer einige Biegungen beybringt. Nun läßt ſich, wie mich dünkt, folgendes daraus folgern. Wenn ein Bogenſtrich

eine Saite krümmt, ſo wird ſie gleichſam dadurch verlängert; aus dieſer Urſache überſchreitet dieſe Saite, wenn ſie von einer Krümmung zur andern übergeht, die Linie ihrer erſten Lage, — ſie findet ſich auf dieſer Linie ſchlapper und freyer, als ſie vorher war, und dieſe mehrere Schlappigkeit und Freyheit giebt ihren Theilen Anlaß, ihre natürlichen Biegungen wieder anzunehmen. Daher macht alsdann eine Saite von einem Ende zum andern eine Reihe von Biegungen, und eine Kette von aneinander hängenden S S. Jede Biegung hat Schnellkraft, und verändert ſich folglich in eine entgegengeſetzte Biegung. Daher giebt es, außer den Schlägen der ganzen Saite, noch eine unendliche Menge von Schlägen (allees et venues) in den zahlreichen Theilen dieſer Saite. Das, was jetzt die Biegung eines S hat, nimmt einen Augenblick nachher die entgegengeſetzte Biegung S an.

Außer dieſem bemerke ich noch, daß der unmittelbar vom Bogen berührte Theil, der immer etwas mehr gebogen und gepreßt iſt, als die übrigen, auch mit mehrerer Heftigkeit wiederum zurückſpringen muß; da er nun aber nicht geſchwinder fortkommen kann, als die beyden Theile des Bogens, die ihm auf beyden Seiten ſind, ohne in der Saite eine Krümmung zu verurſachen, die der Figur eines G ähnlich iſt; und da dieſe Veränderung der Figur die Theile der Saite verſchiedentlich hin und herzieht, ſo vermehrt ihre ungleich angeſpannte Schnellkraft, die in allen Theilen mit gleicher Geſchwindigkeit wirkt, dieſe bogenweiſe Krümmungen noch mehr, und trägt zu dieſer aneinander hängenden Reihe von Krümmungen, von denen wir eben geredet haben, bey.

Fig. 7. 8. 9. und 10. Wenn die Saite A mit einem Bogen angeſtrichen, und von a gegen b gezogen wird, — oder (welches die nämliche Wirkung hervorbringt) wenn ſie von der Feder eines Spinets von a gegen b getrieben wird, ſo machen die Theile A a, anſtatt

auf

auf b einen geraden Winkel zu machen, blos eine Krümmung; und da der Schwung, der dieſe Krümmung hervorbringt, auf beyden Seiten gleich iſt, ſo entſteht noch ein Bogen a c, der dem Bogen a A gleich iſt. Die Schnellkraft des Punkts c, welche gegenwirkt, und eben ſo ſehr nach der Rechten als nach der Linken hinzieht, muß die nämliche Wirkung und eine dritte Krümmung c d, die der Krümmung c a gleich iſt, hervorbringen. Sodann entſteht noch auf die nämliche Art eine vierte d e u. ſ. f.

Es ſey nun, daß der Bogen die Saite A losläßt, oder fortfährt ſie zu ſtreichen, ſo nehmen die gebogenen Theile, indem ſie wieder in ihren erſten Zuſtand zurückſpringen wollen, vermöge ihrer Schnellkraft eine entgegengeſetzte Krümmung an. Und da die nahe am Stege und am äußerſten Ende der Saite A, eben ſowohl, als die nahe an der Feder oder am Bogen a befindlichen Theile, nicht die nämliche Freyheit haben, ſich gegen diejenige Seite auszudehnen, woher ſie gekommen ſind, als diejenigen Theile, die ſich in der Mitte der Biegung A a bey m finden, und zugleich von der geraden Linie entfernter, und folglich auch angeſpannter ſind, ſo muß ſich nothwendig der Punkt m ausbreiten, und weit ſtärker gegen die Seite von g ziehen, als die übrigen; daher entſteht alsdann die nämliche Wirkung, als wenn er von einem Bogen, oder von einer Feder gegen g getrieben würde. Es werden alſo zwo neue Biegungen, und die bogenweiſe Krümmung A o m n a entſteht; dies nämliche geſchieht mit den Krümmungen a c, c d, d e, und die ganze Saite A theilt ſich auf dieſe Weiſe in verſchiedene gleiche Theile, die alle vibriren und die Theile der Luft, die ihnen begegnen, in Bewegung bringen.

Wenn der Klang nur von den Vibrationen der ganzen Saite A entſtünde, ſo würde ſie nur alsdann klingen können, wenn der Bogen ſie losgelaſſen hätte, um ſie in

aller Freyheit ihre Luftſchläge machen zu laſſen: anſtatt daß, ganz im Gegentheil, der Klang gerade dann aufhört, wenn der Bogen die Saite losläßt, wenigſtens, wenn es eine Darmſaite von wenig Länge iſt; ihr Reiben am Stege ſchwächt die Erzitterungen ihrer Theile bald ſo ſehr, daß aller Klang dadurch unterdrückt wird; anſtatt daß der Zwang, worinn ſie vom Bogen gehalten wird, der ſie, indem er über ſie hinfährt, immer zieht, und ihre Krümmungen erneuert, denjenigen Theilen, die auf beyden Seiten liegen, Gelegenheit giebt, ihre Vibrationen fortzuſetzen.

Der Stärke und Annehmlichkeit des Klangs wegen, kömmt viel darauf an, daß der Bogen die Saite an einem ſchicklichen Ort anſtreiche. Wenn er ſie nahe beym Steg A anſtreicht, ſo iſt die Biegung nicht ſo ſchlapp, als ſie ſeyn würde, wenn ſie an einer etwas mehr davon entfernten Stelle angeſtrichen worden wäre, — und wir haben geſehen, wie die Krümmungen, die ſich von a gegen e ausdehnen, der Figur derjenigen folgen, die zwiſchen A a entſteht. Ueberdem, wenn die Vertheilungen der bogenweiſen Krümmungen, die von A zu e entſtehn, die Saite A e in gleiche Theile theilen, ſo bekommen ihre Vibrationen mehr Uebereinſtimmung, und der Klang wird angenehmer, voller und gleicher. Wenn aber eine Saite nicht durchgehends von gleicher innerer Beſchaffenheit, wenn ein Knoten ſie in zwey Theile theilt, deren Erzitterungen nicht miteinander übereinſtimmen, ſo entſteht ein aus dieſen zwey Diſſonanzen zuſammengeſetzter Klang, und die Saite iſt falſch. Eben ſo wie eine Stimme falſch iſt, wenn die Organen, die zu ihrer Bildung beytragen, und hauptſächlich die Außentheile der Glottis, nicht ſo verhältnißmäßig beſchaffen ſind, daß Uebereinſtimmung in die Lufterzitterungen derſelben gebracht werden kann. Wenn die Stimme mutirt, ſo iſt ſie gewöhnlich falſch; denn alsdann wachſen die Organen ſehr merklich, und die

Verän-

Veränderung, die von Tag zu Tag mit ihnen vorgeht, macht, daß man nicht im Stande iſt, ihnen eine ſo gleichförmige Richtung zu geben, als zur Reinigkeit der Töne erforderlich iſt. Es giebt einige, bey denen, durch eine ungewöhnliche Anſtrengung der Organen, dieſe Mängel verbeſſert werden können, und dieſe ſingen dann weit angenehmer als ſie reden. Im Gegentheil giebt es auch andere, bey denen die Organen, die zur bloßen Rede gehören, hinlänglich übereinſtimmen, aber an allem, was zum Geſang gehört, fehlt die Uebereinſtimmung.

Wenn eine Flügelſaite ihre Luftſchläge zu langſam macht, um die Luft in einem ſolchen Grade zu bewegen, als zur Entſtehung eines Klangs nöthig iſt, ſo klingt ſie, wenn man ihr einen elaſtiſchen Körper entgegenſetzt; denn dieſer ihr entgegengeſetzte Körper, der ſie in der Mitte ihrer Vibration aufhält, und ſie verhindert, ſie zu endigen, begegnet ihr auf einem Punkt ihres Laufs, wo ſie mehr Stärke hat, als ſie in dem Augenblick, wo ihre Ausdehnung ſich endigte, und der Rückkehr Platz machte, haben würde. Die Stärke einer Vibration ſchwächt ſich immer nach dem Maaß, nach welchem ſie ſich ihrem Ende nähert. Die Theile dieſes elaſtiſchen Körpers ſtoßen alſo die Saite mit einer dem Stoß, den ſie von ihr bekommen haben, angemeſſenen Stärke zurück, — machen, daß ſie mit mehrerer Geſchwindigkeit umkehrt, als ſie nicht würde gethan haben, wenn ſie erſt nach Endigung ihrer Vibration zurückgekehrt wäre; auf dieſe Weiſe verſtärkt ſich ihre Kraft, die zur Hervorbringung eines Klangs ſchon zu ſchwach war, um einige Grade, und ſie fängt an zu klingen. Ueberdies hält der Widerſtand des elaſtiſchen Körpers, den Widerſtand der bogenweiſen Krümmungen der Saite auf die er unmittelbar anſtößt, während die andern ihren Gang fortzuſetzen ſuchen, und verändert ſie folglich. Es entſtehen daher neue Schwingungen, die die Schnellkraft der Saite in Bewegung ſetzen, und neue bogenweiſe Krümmungen

mungen hervorbringen. Daher entſteht ein gewiſſes Sauſen, welches einer Vermiſchung von Klängen, die miteinander zu ſtreiten ſcheinen, nicht unähnlich iſt. Denn die neuen bogenweiſen Krümmungen bringen ein ganz beſonderes Sauſen hervor, während die alten das vorhergehende erneuren.

Auf welche Weiſe eine Saite auf die Luft wirkt.

2. Nachdem wir nun die Bewegungen einer Saite kennen gelernt haben, werden wir uns ihre Wirkung auf die Luft ſehr leicht vorſtellen können. Die ganze Saite, und jeder ihrer Theile, preſſen, indem ſie ſich krümmen und mit Stärke ausdehnen, die Lufttheile, welchen ſie begegnen, und treiben ſie zu gleicher Zeit, mit einer ihrem Anſtoß entſprechenden Geſchwindigkeit vorwärts. Diejenigen Lufttheile, welche die Saite unmittelbar berührt, wirken auf die benachbarten Lufttheile, und treiben ſie mit einer eben ſo großen Geſchwindigkeit fort, als ſie ſelbſt fortgetrieben worden; dieſe zweyten ſetzen ihre Wirkung auf die dritten fort, und die dritten auf die vierten ꝛc. Man muß ſich alſo verſchiedene Lagen von Lufttheilen denken, die ihre Bewegung einander mittheilen, und ſich alle gegen diejenige Seite ausdehnen, gegen welche ſich die Saite ſelbſt, die ſie fortſtößt, ausdehnt. Da dieſe Fortpflanzung der Bewegungen und Zuſammenpreſſungen, die von einer Luftlage zur andern entſteht, ſucceſſiv iſt, ſo hat ſie ihre Gränzen, und endigt, ſobald die Ausdehnung der Saite aufhört, und die Rückkehr derſelben anfängt. Alsdann kommen diejenigen Theile, gegen welche die Saite ſtieß, und welche nun die Freyheit haben, ſich gegen diejenige Seite, die die Saite verläßt, auszudehnen, mit der Saite zurück, mit eben ſo viel Stärke, als ſie ſich vorher davon entfernt hatten. Die Luftwelle, die vorher vorwärts gegangen war, kehrt alſo nun wieder zurück; aber dieſe Rückkehr iſt mit einer zweyten Ausdehnung begleitet, die wieder mit der Ausdeh-

nung

nung der Saite ihren Anfang nimmt; und in dieſer zweyten Ausdehnung bringt die Schnellkraft der Saite, mit der Schnellkraft der erſten Luftwelle vereinigt, eine zweyte hervor, die den Klang weiter treibt, und ſo nach der Art, wie wir die Bildung der Luftwellen erklärt haben, immer weiter.

Man hebt eine Schwierigkeit.

3. Eine Saite kann ſo klein und fein ſeyn, daß ſie nicht im Stande zu ſeyn ſcheint, mehr als eine einzige Luftlage von geringem Umfang in Erſchütterung zu bringen; woher kömmt es denn, daß der durch ſie erregte Schall ſich rund herum und ſo weit verbreitet? 1) Die Geſchwindigkeit, womit ſich die Saite ausdehnt, und, indem ſie ſich ausdehnt, die Luft forttreibt, verurſacht eine Leere in dem Raum, den ſie durchläuft. 2) Die Schnellkraft der Luft, die dieſen Raum umgiebt, treibt ſie mit Gewalt in den Platz zurück, aus welchem ſie vertrieben worden, und die Theile, die von allen Seiten in dieſem leeren Raum zuſammentreffen, begegnen ſich mit entgegengeſetzten Bewegungen, — ſtoßen und preßen ſich folglich in einem ſolchen Grade zuſammen, als zur Hervorbringung eines Klangs nothwendig iſt. 3) Und da die Schnellkraft nicht blos diejenigen Theile, die vorher aus dieſem Raume, welcher von grober Luft leer iſt, getrieben werden, ſondern überhaupt alle diejenigen, die ihn rund herum umgeben, zurücktreibt, ſo entſtehen eine Menge Anſtöße von Theilen, die hier zuſammentreffen, wie in einem gemeinſchaftlichen Centro, — und von dieſem Centro, wo ſie ſich begegnen, ſtoßen ſie ſich wieder von allen Seiten gegen die Circumferenz zurück. 4) Wenn eine Saite, vermöge der natürlichen Beſchaffenheit ihrer Theile, oder vermöge der ihr gegebenen Anſpannung nicht eine ſtarke Schnellkraft hat, und nicht noch außerdem von einer hinlänglichen Dicke iſt, ſo bringt ſie keinen Klang hervor, wenn die Höhlung einer elaſtiſchen Fläche die Bewegungen der Luft nicht verſtärkt,

ſtärkt, die durch die Schläge dieſer Saite zuerſt entſtanden ſind. Blos, wenn ſie ſo verſtärkt werden, breiten ſie ſich mit einer merklichen Gewalt in die Runde und auf allen Seiten aus.

Von den Bewegungen einer Glocke.

4. Es iſt eine durch Erfahrung beſtätigte Wahrheit, daß wenn ein Reif von einer elaſtiſchen Materie inwendig einen geſchwinden Schlag bekömmt, der den Punkt a gegen die Seite von b ſtößt, ſeine Figur oval wird, und ſich bey a und c ausdehnt, bey d und e aber verengt; a c wird alsdann der große Diameter, und e d der kleine; denn ein nahe an c gelegener Körper f wird von c nach g getrieben, und der Körper h, der nahe bey d iſt, wird gegen e geſtoßen. Wenn im Gegentheil der Schlag, der den Punkt a trift, ihn von außen nach innen gegen c triebe, ſo würde a c der kleine Diameter des Ovals, und e d der große. Ein kleiner an der Stelle von o befindlicher Körper würde ſodann gegen a, und ein anderer auf e befindlicher gegen h gehen. Um dieſe Erfahrung ſelbſt zu machen, muß man den Reif an drey Faden aufhängen, die, auf den Punkten k u x befeſtigt, ſich mit ihren Enden in einem und ebendemſelben Punkt vereinigen.

Fig. 4. 5.

Der Schlag, der auf den Punkt a fällt, treibt ihn von innen nach außen, vergrößert ſeine Krümmung, und die Verwandſchaft der Theile, woraus der halbe Cirkel d a e beſteht, macht, daß ſie alle an dieſer Veränderung Theil nehmen. Nun aber iſt die Beſchaffenheit dieſer Theile durch die Krümmung eines halben Ovals d a e weit weniger verändert, als wenn der Theil a mit einigen benachbarten Theilen ſich vorwärts bewegte, um in dem halben Cirkel den Bogen O zu bilden. Aber die Punkte d und e können ſich einander nicht nähern, ohne die Punkte a und c von einander zu entfernen, und eine andere Hälfte eines Ovals zu bilden, wenn ſich nicht die benachbarten Theile von d und e ſo ſehr verlängern, daß ſie die

zwey

zwey Höhlungen s und v hervorbringen. Nach dieſen nämlichen Grundſätzen wollen wir nun auch die Art und Weiſe erklären, wie ſich im zweyten Fall das Ovale bildet.

In der Figur einer Glocke entſtehen, wie man nicht zweifeln wird, gleiche Veränderungen. Dieſe Veränderungen nun, denen die Lage ihrer Theile und ihrer Poren unterworfen iſt, bringen die Schnellkraft derſelben in Bewegung. Daher kehrt ſie mit Heftigkeit in ihre erſte Figur zurück. Dieſe Heftigkeit, womit ſie wieder zurückkehrt, treibt alle ihre Theile etwas über ihre vorige Lage hinaus; ſo daß die Gewalt der Schnellkraft, anſtatt die cirkelförmige Figur wieder herzuſtellen, ein Ovale hervorbringt, deſſen großer Diameter ſich jetzt auf den beyden Punkten findet, die vorher den kleinen ausmachten, und der kleine auf den beyden Punkten, die vorher den großen ausmachten. Dieſer Wechſel erneuert ſich mehrere male, und jedesmal empfängt nicht nur die Luft, die die Glocke umgiebt, ſehr lebhafte Stöße, gerade an der Seite, wo ſie ſich ausbreitet, unterdeſſen diejenige, die ſich vorwärts bewegt hatte, nach der Seite des kleinen Diameters wieder zurück kömmt; ſondern die innere Luft bekömmt noch außerdem verſchiedene wiederholte Zuſammenpreſſungen, nicht nur vermöge der Gewalt, womit die harte Materie der Glocke ihre Figur verändert, ſondern auch, weil der Raum, den ſie einnimmt, kleiner und enger iſt, wenn ihre Figur oval, als wenn ſie cirkelförmig iſt.

Wenn man den Umfang einer kleinen Glocke mit einem Bande ſehr feſt bindet, ſo kann ſie die ovale Figur nicht mehr annehmen, und giebt keinen Klang. Es iſt wahr, eine große Glocke wird einen Klang angeben, ob ſie gleich auf dieſe Weiſe, wie wir geſagt haben, gebunden iſt; aber dies kömmt davon, daß ihre ſtarken und gewalti-

waltigen Bewegungen im Stande ſind, das Band aus- zudehnen, und es zum Nachgeben zu zwingen.

Wenn man die Hand an eine kleine Glocke hält, die eben angeſchlagen worden iſt, ſo ſtört man ihren Klang, weil man ihre Erzitterungen ſtört; bey einer großen Glo- cke aber kann man den Klang nicht unterbrechen, ſon- dern nur ſchwächen; aber man kann ſich auch wehe thun, wenn man die Hand an eine große Glocke hält, die durch einen ſtarken Schlag in Erzitterung gebracht worden: man kann es nur dann ohne Gefahr thun, wenn der Schall allmählig nachläßt; und alsdann empfindet man blos das, was man das Einſchlafen der Hand nennt, welches durch die Gewalt entſteht, womit die Theile der Hand zuſam- mengepreßt worden; eine Zuſammenpreſſung, die das Blut und die Lebensgeiſter verhindert, frey und ungeſtört zu cirkuliren.

Man ſieht daraus, woher es kömmt, daß die Ma- terie der Glocken elaſtiſch ſeyn muß, und woher es kömmt, daß ſie nicht gar zu hart ſeyn darf. Ohne Schnellkraft würden die Veränderungen, von welchen wir geredet ha- ben, nicht möglich ſeyn, und wenn ſie zu ſtark und heftig wäre, würde das Ovale zu ſcharf werden, — die cirkel- förmige Figur würde zu heftige Veränderungen leiden müſſen, — die Theile würden ſich trennen, indem ſie ſo reißend eine lange Gegend durchliefen, und die Glocke würde zerbrechen.

Man ſagt, daß, wenn man einen weichen Körper an einen Theil einer Glocke halte, auf welche man ſtarke Schläge fallen läßt, ſie davon zerſpringe, weil der weiche Körper die Bewegung der Theile, die er berührt, auf- hält, und verhindert, daß die Glocke ihre Erzitterungen mit hinlänglicher Gleichheit und Uebereinſtimmung ma- che. Wenn ſich daher einige ihrer Theile geſchwind aus- dehnen, während daß die andern aufgehalten werden, ſo

ſon-

ſondern ſich diejenigen, die ſich ausdehnen, von jenen, die ihnen nicht nachfolgen, ab.

Der Klang, welchen ein ganzer Klumpen von Metall giebt, iſt weit ſchwächer, und von kürzerer Dauer, als wenn dieſer Klumpen die Figur einer Glocke bekommen hätte; ſelbſt wenn dieſer Klumpen eben ſo, wie eine Glocke aufgehängt, und eben ſo ſtark angeſchlagen wird, giebt die Krümmung der Schnellkraft derjenigen Theile, woraus eine Glocke beſteht, eine ganz andere Bewegung, als die Bewegung eines bloßen Klumpen ſeyn würde.

Von Trinkgläſern.

5. Man kann auch aus Trinkgläſern einen Schall bringen, nicht blos wenn man ſie anſchlägt, ſondern auch noch, wenn man mit dem Finger auf den Rand derſelben herumrutſcht. Die Theile des Glaſes, welche der Finger berührt, weichen ſeinem Druck aus, und gehen gegen das Centrum, aber gleich nachher entfernen ſie ſich mit einer gleichen Geſchwindigkeit wieder davon, weil ſie der Finger, der geſchwind über ſie hinrutſcht, bald in Freyheit läßt; und da er nach und nach von einem Theil zum andern geht, ſo entfernt ſich ein Theil, wenn der andere wieder zurückkömmt, und die Krümmungen und Schwingungen des Glaſes werden dadurch vervielfältigt. Man feuchtet den Finger ein wenig an, um ihn deſto geſchwinder rutſchen zu laſſen, damit diejenigen Theile, die gegen das Centrum getrieben werden, geſchwind wieder zurück kommen können, und damit ſich überhaupt die Luftſchläge mit einer zur Hervorbringung des Klangs erforderlichen Geſchwindigkeit machen.

Vom Klang dichter Maſſen.

6. Man kann keinen dichten Körper anſchlagen, ohne einen Klang hervorzubringen, und die Stärke dieſes Klangs wird mit der Schnellkraft des angeſchlagenen Körpers, eben ſowohl als mit der Stärke des Schlags, womit der Körper angeſchlagen worden, im Verhältniß ſtehen; denn nicht al-

lein die Schnellkraft der durch einen Schlag in Bewegung geſetzten Theile eines dichten Körpers ſtößt die Lufttheile, die dieſen Körper umgeben, ſehr ſtark, ſondern auch die in die Poren des angeſchlagenen Körpers eingeſchloſſene Luft wird herausgepreßt, nachdem ſie ſtark gedrückt worden; und noch überdem iſt die Luft, die ſich zwiſchen den beyden Oberflächen des angeſchlagenen und anſchlagenden Körpers befindet, um ſo viel zuſammengepreßter, und reißt ſich folglich mit deſto größerer Gewalt los, je ſtärker der Körper iſt, und je härter die beyden Oberflächen, zwiſchen die ſie angepreßt war, ſind.

Es iſt nicht einmal nothwendig, daß ſich die angeſtoßene Luft zwiſchen zwey dichten Oberflächen befinde; ein ſtarker Peitſchenſtreich bringt durch die Geſchwindigkeit, womit er die Luft, die ihm begegnet, zuſammen preßt, einen ſehr hellen Klang hervor. Auch außerdem noch, bringt dieſe mit einer ſehr geſchwinden Bewegung zurückkehrende Peitſche eine Krümmung hervor, wodurch ſie die ſchon angeſchlagene Luft noch einmal einſchließt und zuſammenpreßt.

Von Rohrpfeifen.

7. Man macht eine Kerbe in einen Strohhalm, nicht weit von einem ſeiner beyden Enden; man bläſt in dieſen Halm mit einer gewiſſen Mäßigung, und die hineingebrachte, zu ſehr eingeſchloſſene Luft hebt, indem ſie ſich ausdehnt, die Klappe (oder das Zünglein, welches hier einerley iſt), welche die Kerbe bedeckt, auf. Wenn man zu ſtark hinein blaſen wollte, ſo würde dieſe Klappe aufgehoben bleiben, und es würde kein Klang entſtehen; aber wenn der Odem mäßig iſt, ſo fällt ſie durch ihre eigene Schnellkraft, deren Widerſtand nach dem Maaß wächſt, nach welchem ſie ſich aufhebt, und im Aufheben krümmt, wieder zurück. Da aber ihre Schnellkraft nach dem Maaß auch abnimmt, nach welchem ſie zurückfällt, ſo überwältigt der Odem, deſſen Stärke ſich nach dem Maaß vermehrt, nach welchem

chem ſein Weg enger wird, dieſe Schnellkraft noch einmal. In der Folge erhält ſie, da die Stärke des Odems von einer Seite durch die Erhebung der Klappe, und durch die von dieſer Erhebung abhängende Größe der Oefnung vermindert wird, unterdeſſen von einer andern Seite die Schnellkraft dieſer Klappe ſtrammer wird, zum zweytenmal die Oberhand, und fängt an, wieder zurück zu fallen. Durch dieſes Mittel entſteht eine Reihe von ſehr geſchwind aufeinander folgenden Schlägen, die die Luft zwingen, ſich wechſelsweiſe zuſammen zu preſſen und auszudehnen.

Dieſe Folge von Schlägen würde nicht ſtatt haben, wenn der Druck, den die Klappe vom Odem empfangen hat, nicht dazu beytrüge, ſie höher zu heben, als die Stärke des bloßen Odems allein würde gethan haben, und wenn, im darauf folgenden Augenblick, die Bewegung, die ſie im Fallen bekömmt, mit der fortgeſetzten Wirkung ihrer Schnellkraft vereinigt, ſie nicht weiter zurückfallen ließe, als ſie die Schnellkraft allein hätte treiben können. Die Bewegung, wodurch der Odem die Klappe erhebt, ſchwächt ſich beſtändig durch die Bewegung der Luft, und durch die Weite der Oefnung, bis ſie ſich endlich gegen die Schnellkraft der Klappe nicht mehr halten kann, die ſich immer mehr zuſammenpreßt; eben ſo wie im Gegentheil die Schnellkraft nach dem Maaß, nach welchem die Klappe fällt, geſchwächt, und endlich gezwungen wird, der Luft, die ſie mit deſto größerer Gewalt aufhebt, je mehr ſich ihr Durchgang verengt, zu weichen; gleiche Beſchaffenheit hat es auch mit den Röhren der Hoboen und Orgelpfeifen.

Vom Pfeifen eines Schlüſſels.

8. Man bringt aus einem Schlüſſel einen ſehr ſcharfen Klang, wenn man ihn unter die Oberlippe ſo legt, daß die Luft, welche, nachdem ſie am Gaumen cirkulirt hat, aus dem Munde kömmt, nicht in das ganze Schlüſſelloch, ſondern blos

in die Hälfte ſeiner Oefnung getrieben wird, denn auf dieſe Weiſe theilt ſich die im Schlüſſel befindliche Luft in zwey Theile, davon eine Hälfte, nämlich diejenige, die der Oefnung des Mundes entſpricht, fällt, und, indem ſie fällt, macht, daß die andere Hälfte ſteigt. Die Heftigkeit dieſer beyden Luftwalzen (Cylindre d'air) deren Bewegungen einander entgegen geſetzt ſind, reiben die Lufttheile, woraus ſie beſtehen, aneinander, und verurſachen dadurch nothwendig wechſelſeitige Zuſammenpreſſungen und Ausdehnungen. Das Reiben der Luft gegen die innere Oberfläche des Schlüſſels, bringt in ihren Theilen die nämliche Wirkung hervor, und daher kömmt es, daß die Beſchaffenheit des Tons ſich verändert, nachdem das Innere des Schlüſſels mehr oder weniger rauh iſt, und die Theile deſſelben mehr oder weniger Schnellkraft haben.

Von den Querpfeifen, andern Pfeifen und Flöten.

9. Aus Queerpfeifen kann man einen Ton hervorbringen, der nicht ſcharf und ſchneidend iſt, theils weil das Innere ihrer Oberfläche glatt iſt, theils aber auch, weil die Luft, die vom Munde hineingetrieben wird, und mehr Raum ſich auszubreiten hat, diejenige, der ſie begegnet, und die heraus will, nicht ſo ſehr reibt. Wenn die Röhren groß und weit ſind, wie bey den deutſchen Flöten, ſo wird der Ton noch ſanfter.

Die Luft, welche zum Mundſtück einer Pfeife hineingetrieben wird, vermehrt die Geſchwindigkeit ihres Fortgangs nach dem Maaß, nach welchem ihr Weg immer enger wird. Sie iſt noch außerdem zuſammengepreßt, weil die nämliche Quantität, die den Mund voll machte, nun gezwungen wird ſich in einen engen Raum einzuſchließen. Dieſe ſo zuſammengepreßte und fortgeſtoßene Luft dehnt ſich aus, mit hinlänglicher Stärke, um auf ihrer Seite die Theile der äußern Luft, denen ſie begegnet, mit Stärke fortſtoßen, und im Fortſtoßen zuſammenpreſſen zu können. Wenn ſich die Luft vom Mund-

ſtück der Pfeife in den langen Canal der Flöten verbreitet, ſo bekömmt ſie Modificationen, die wir im folgenden Abſchnitt erklären wollen.

Es kömmt alſo blos von der Geſchwindigkeit, womit die Luft dieſe verengten Canäle durchläuft, daß die Flöten einen Ton von ſich geben. Denn die Materie, wovon ſie gemacht ſind, trägt auf keine andere Art, als durch die Form, dazu bey. Sie mögen von Metall, von Holz oder von Elfenbein ſeyn, ſo iſt es immer einerley, wenn ſie gleich lang, gleich glatt, gleich weit, und gleich gebohrt ſind.

Der Odem geht aus dem Munde, wie aus den Flöten, wenn die Lippen den Durchgang deſſelben zuſammenziehen und enger machen, und wenn die Spitze der Zunge dieſe Oefnung verſchiedentlich modificirt, und ihr mehr oder weniger Freyheit läßt.

Sechſter Abſchnitt.

Von der Eintheilung der Töne in tiefere und höhere.

I.

Was Ton iſt.

Die Kenntniß desjenigen, was man Ton nennt, iſt eine Sache der Empfindung. Eine und eben dieſelbe Saite giebt mehr oder weniger ſtarke Klänge, je nachdem die Schläge, die man auf ſie fallen läßt, mehr oder weniger ſtark ſind; ein auf den Steg gelegtes Stück Blech von Bley, oder ein auf das Holz eines Inſtruments gelegtes Stück Tuch, dämpft den Klang deſſelben; aber unter allen dieſen Verſchiedenheiten, wenn die Saite in einer gleichen Anſpannung erhalten wird, bleibt doch eine gewiſſe Gleichheit des Tons, die ſich nicht verändert. Es giebt Ohren, die zur Muſik gemacht zu ſeyn ſcheinen, und dieſe Gleichheit augenblicklich bemerken; aber es giebt auch andere, die viel Aufmerk-

merkſamkeit und Zeit nöthig haben, ehe ſie im Stande ſind, ſie gewahr zu werden: dieſe Unterſcheidung wird bey ihnen zur Wirkung einer Gewohnheit und Uebung, die das Schwerfällige ihrer Organen verbeſſert, und ihnen Lebhaftigkeit und Feinheit giebt. Nach dem Maaß, nach welchem eine Saite geſpannt wird, ſagt man, daß ihr Ton ſteige und höher werde; wenn man ſie aber nachlaſſe, ſo falle er, und werde tiefer.

Durch welche Urſachen die Töne verändert werden.

2. Da die einzige Verſchiedenheit im Grad der Anſpannung einer Saite dieſe Veränderung hervorbringt, ſo ſcheint ſie offenbar blos eine Folge der Schnellkraft zu ſeyn. Und in der That ſind die Töne, welche die unterſchiedenen Körper von Holz, Eiſen, Silber oder Stahl u. ſ. f. geben, blos nach dem Verhältniß ihrer Schnellkraft mehr oder weniger hoch; auch geben die Saiten von Metall einen höhern und ſchärfern Klang, als die Darmſaiten.

Worinn beſteht nun die Wirkung der Schnellkraft? Sie macht die Vibrationen oder Oſcillationen der Saiten geſchwinder und ſtärker. Eine Schnellkraft von doppelter Stärke bringt zwo Vibrationen hervor, unterdeſſen die, welche um die Hälfte ſchwächer iſt, nur eine macht. Die Geſchwindigkeit der Vibrationen verurſacht alſo die höhern Töne, und ſo wie dieſe Geſchwindigkeit abnimmt, das heißt: ſo wie die Menge der Vibrationen in dem nämlichen Zeitraum kleiner wird, ſo fällt auch der Ton, und wird tiefer.

Wenn zwo Saiten von einerley Materie und Dicke aufgezogen werden — alle beyde an dem nämlichen Wirbel — und mit der nämlichen Stärke angeſchlagen werden, ſo giebt die kürzere die höheſten Töne; und wenn man einen Steg unter eine angeſpannte Saite ſetzt, ſo wird jeder Theil einer auf dieſe Art getheilten Saite höher klingen, als es die ganze ungetheilte Saite thun würde; weil

weil eine angeſchlagene Saite allemal eine deſto ſtärkere Krümmung macht, je kürzer ſie iſt. Die Schnellkraft ihrer Theile kömmt daher in deſto ſtärkere Bewegung, und wird mit mehrerer Geſchwindigkeit wieder zurückgetrieben; alſo die durch die Vibrationen der ganzen Saite in Bewegung gebrachte Luftwelle, und die von den getheilten Krümmungen dieſer Saite abhängenden Bewegungen, bekommen alle einen größern Grad von Geſchwindigkeit, wenn die Saite verkürzt wird. Man ſtelle ſich zween Cirkel vor, aus einem und Fig. 6. eben demſelben Centro, wovon der äußere noch einmal ſo groß iſt, als der innere: die Saite ab ſey auch noch einmal ſo lang als die Saite cd, und der Bogen afb gleichfalls doppelt ſo groß als der Bogen cgd. Wenn nun die zwo Saiten ab, und cd, in ihre Krümmungen afb und cgd übergehen, ſo verlängern ſich beyde gleich, aber die innere Krümmung cgd wird noch einmal ſo ſtark ſeyn, als die äußere afb.

Obgleich ein ſtärkerer Schlag eine Saite auch mehr krümmt, und folglich die Schnellkraft ihre Theile ſtärker bewegt, ſo wird der Ton dadurch doch nicht höher, weil die Saite, die bey jeder Ausdehnung und Wiederkehr einen weitern Weg durchlaufen muß, genau nach dem Verhältniß, nach welchem ſie mehr gebogen und mehr geſpannt iſt, in dieſem Weg, den ſie durchlaufen muß, und der nach dem Grade der Geſchwindigkeit, womit ſie ihn durchläuft, wächſt, weder mehr noch weniger Zeit braucht, eine große Oſcillation zu machen, wenn ſie gebogener iſt, als eine kleine, wenn ſie weniger Krümmung hat; ſie macht daher immer nur die nämliche Anzahl von Oſcillationen, ſie mag ſtark oder ſchwach angeſchlagen werden. Eine längere Vibration, die zwar nicht weniger Zeit gebraucht, aber doch mit mehrerer Geſchwindigkeit geſchieht, ſtößt die Luft, welcher ſie begegnet, mit mehrerer Gewalt, und preßt ſie ſtärker zuſammen; dieſes iſt es, was

den Klang heftiger macht, denn ſein Eindruck aufs Ohr iſt ſtärker; aber den Ton ſelbſt macht es nicht höher und ſchärfer, weil dieſes blos von der Geſchwindigkeit und von der Menge der Schläge abhängt, die in einem und ebendemſelben Zeitraum ins Ohr fallen.

Wenn ſich eine Luftwelle ausdehnt, ſo drückt ſie das Ohr; wenn dieſe nämliche Welle wieder zurückkehrt, ſo verläßt ſie es. Geſchwinde und häufig wiederholte Schläge wirken alſo auf eine andere Art, als langſamere und ſeltenere, und dieſe Verſchiedenheit der Wirkungen muß nothwendig mit verſchiedenen Empfindungen begleitet ſeyn.

Vergleichungen der tiefern Töne mit den höhern.

3. Man ſieht daraus, woher es kömmt, daß die tiefern Töne ernſthaft, und die höhern geſchickt ſind, aufzumuntern, und zur Fröhlichkeit anzureizen. Die Bewegungen der Freude ſind lebhaft, und wenn wir traurig ſind, oder uns, ohne eben traurig zu ſeyn, in einer friedlichen Ruhe befinden, ſo haben unſer Blut und unſere Lebensgeiſter weniger Bewegung. Wenn uns ernſthafte Gedanken beſchäftigen, ſo würde unſere Aufmerkſamkeit weniger ſcharfſichtig ſeyn, als es dieſer Umſtand erforderte, wenn unſere Geiſter in einer lebhaften Bewegung wären. Da nun das, was uns aus dem Zuſtand zieht, worinn wir uns befinden, und worinn wir gerne bleiben wollten, uns gewöhnlich unangenehm iſt, ſo verlangen wir tiefere Töne, wenn wir ernſthaft ſind, und ziehen ihnen die höhern vor, wenn wir fröhlich ſind. Das Schöne iſt relativ, aber deswegen nicht eingebildet, ſondern im Gegentheil macht es gerade das Reelle deſſelben relativ.

Der Ton einer neuen Saite zieht immer unterwärts, und alle Augenblicke muß man ſie nachziehen, weil ihre Theile mit der Härte auch zugleich von ihrer Schnellkraft verlieren, bis ſie endlich zu einem ſolchen Grad von Anſpannung kommen, aus welchem ſie weder die immerwäh-

rende

rende Bewegung der Luft, noch die Bewegung des Bogens, leicht bringen kann.

Und um den Ton einer Saite herunter zu ziehen, thut man oft nichts weiter, als ſie mit Nachdruck zu biegen; denn nach einer ſehr ſtarken Biegung wird ſie ſchlapp, wenn ſie wieder in ihre erſte Lage zurück kömmt. Das Gegentheil geſchieht, und der Ton wird höher, wenn man die Saite zwiſchen dem Wirbel und dem erſten Steg drückt. Denn dadurch wird die Saite angezogen und mehr geſpannt, und bleibt auch hernach in dieſem Grad von Spannung, weil ſie ſich in die Kerbe des Steges feſt einzwingt.

Wenn zwo Saiten von einerley Materie, und von einerley Länge ſind, — wenn ſie mit einerley Gewalt angeſpannt werden, ſo wird die dickere derſelben höhere Töne angeben; denn eine Saite iſt von ſelbſt um ſo viel härter, je dicker ſie iſt, und die Eigenſchaft der Schnellkraft, die einen gebogenen Körper wieder in ſeine erſte ungebogene Lage bringen will, bringt in der Lage der Theile, und in der Beſchaffenheit der Poren eine Veränderung hervor. Wenn dieſe Poren von der Concavität bis zur Convexität von größerm Umfang ſind, ſo iſt die Veränderung, die durch die Biegung hineingekommen, merklicher, und muß beträchtlichere Wirkungen hervorbringen. Dies iſt, wie ich glaube, die Urſache, warum man eine dicke Saite weniger anſpannen muß, als eine dünne, um ſie zu einem gleichen Grad von Höhe zu bringen.

Die tiefern Töne dauern länger und reichen weiter, als die höhern. Denn die Bewegung der Körper, welche hohe Töne angeben, ſind geſchwinder, und ſchwächen ſich durch das Reiben ihrer Theile leichter. Sie verlieren auch mehr gegen die Stege, auf welchen ſie liegen, eben ſo, wie gegen die Luft; weil ſie bey ihrem geſchwindern Gang mehrern Lufttheilen begegnen, und, da ſie ſie alle weit geſchwinder forttreiben, auch bey dem Anſtoß aller Theile mehr verlieren.

Dieſen Urſachen muß man noch beyfügen, daß auf den Flügeln die tiefſten Saiten auch die längſten ſind, und daß daher das, was ſich gegen die Stege reibt, gegen das übrige gerechnet, wenig bedeutet; und bey Inſtrumenten, wo ſie mit den hohen von gleicher Länge ſind, ſind ſie beſtändig dicker; daher bekommen ſie mehrere Bewegung, und unterhalten ſie länger, weil ſie im Verhältniß ihrer Oberfläche mehrere Maſſe haben.

Man macht die tiefen Saiten dicker, und eben ſo verhält ſichs auch mit den Glocken. Weil ihre Bewegung langſamer iſt, als die Bewegung der höhern, ſo würde ihr Klang weit ſchwächer ſeyn, wenn ſie von gleicher Dicke wären: nun aber verlangt das Ohr keine ſo große Ungleichheit, es liebt nicht die ſchwachen, hinſterbenden, willkührlich unter die lebhaften gemiſchten Töne; ſondern die Eindrücke, die auf daſſelbe geſchehen, ſollen mannichfaltig, und mitten unter dieſer Mannichfaltigkeit doch von gleicher Stärke ſeyn. Die Dicke muß alſo den tiefen Saiten diejenige Stärke geben, die ſie durch ihre Länge verlieren, damit die Luft von einem langſamen Schlag, welchen ſie von einer dicken Maſſe bekömmt, nicht weniger zuſammengepreßt werde, als von einem geſchwindern, durch eine dünnere Maſſe verurſachten Schlag.

Von den Tönen der Flöten.

4. Wenn die Luft mit gleicher Geſchwindigkeit in Flöten von ungleicher Länge geblaſen wird, ſo geſchieht es in den längern langſamer als in den kürzern; weil eine größere Quantität von Luft in die längern gehört, als in die kürzern; und aus dieſer Urſache ſind auch die Töne der längſten am tiefſten.

Eine doppelte Quantität von Luft, mit dem nämlichen Grad von Stärke abgeſtoßen, dehnt ſich nur mit der Hälfte der Geſchwindigkeit aus; und da die Geſchwindigkeit ihrer Rückkehr der Geſchwindigkeit ihrer Ausdehnung gleich iſt, ſo haben die von einer Flöte in Bewegung

geſetzten

geſetzten Luftwellen um ſo weniger Oſcillationen, als die Flöten länger ſind.

Der Klang der tiefen Flöten würde daher zu ſchwach werden, wenn man ſie nicht zugleich dicker machte; aber da ſie mehr Raum haben, ſo bringt die Quantität von Luft, die heraus kömmt, ob ſie gleich mit mehrerer Langſamkeit herauskömmt, auf die Luft, womit die Flöte umgeben iſt, eine Zuſammenpreſſung hervor, die derjenigen gleich iſt, die von einer kleinern Quantität, welche ſich aber geſchwinder ausdehnt, hervorgebracht wird.

Aber dieſe Quantität von Luft, die durch eine lange und weite Flöte getrieben werden muß, erfordert auch eine größere Anſtrengung der Lunge. Wenn zwo Walzen von gleicher Dicke ſind, — wenn die eine zweymal ſo lang iſt als die andere, ſo gehört, um die erſte mit der Hälfte von Geſchwindigkeit fortzutreiben, genau noch einmal ſo viel Anſtrengung dazu, als die zwote erfordert, wenn ſie mit doppelter Geſchwindigkeit fortgetrieben werden ſoll. Wenn aber die Quantität von Luft, welche mit der Hälfte von Geſchwindigkeit herausgetrieben werden ſoll, viermal größer iſt, ſo erfordert es noch doppelt ſo viel Anſtrengung mehr. Alſo, um den weiten Raum einer Flöte mit hinlänglich zuſammengepreßter Luft zu füllen, muß die Lunge eine größere Quantität, die zugleich auch noch zuſammengepreßter iſt, haben. Aus dieſer Urſache ermüdet man eher bey tiefen Tönen, als bey hohen. Die Oefnung der Luftröhre erweitert ſich bey dieſen Tönen mehr, und läßt daher auch ſelbſt die Luft mit mehrerer Langſamkeit herausgehen; aber dieſe langſamer herauskommende Luft muß, um nicht gar zu ſchwache Töne hervorzubringen, welche das Ohr nur zu hintergehen ſcheinen, von ihrer Dichtigkeit eine Stärke erhalten, die ihr die Geſchwindigkeit verweigert; denn alsdann, wenn ſie in größerer Menge und zuſammengepreßter herauskömmt, und daher eine etwas dichtere Maſſe ausmacht, bringt ſie in

der Luft ebenfalls einen Grad von Zuſammenpreſſung hervor, der demjenigen gleich iſt, welchen eine ausgedehntere, aber mit mehrerer Geſchwindigkeit fortgetriebene Quantität verurſacht.

Von den Tönen der Stimme.

5. Die Luftwellen der tiefen Töne ſind diejenigen, deren Oſcillationen nicht am häufigſten ſind. Die Empfindung eines tiefen Tons entſteht alſo, wenn die Eindrücke der Luft aufs Ohr lange dauern, und wenn ſie es auch nur langſam wieder verlaſſen, oder mit einem Worte, wenn das Ohr, in einer beſtimmten Zeit, nur eine kleine Anzahl von Schlägen bekömmt. Wenn man ſingt, ſo vereinigen ſich verſchiedene Urſachen, um den Luftwellen dieſe Langſamkeit der Bewegung, dieſe Seltenheit der Luftſchläge zu geben. 1) Die Oefnung der Luftröhre erweitert ſich mehr. 2) Der Knoten des Larinx giebt nach; und dieſes macht den Canal, von dieſem Knoten bis zur Glottis länger. 3) Die Lippen ſelbſt bewegen ſich vorwärts, damit die Luft, weil ſich der Raum des Mundes dadurch verlängert, mit deſto größerer Langſamkeit heraus komme.

Von der Vermiſchung der Töne.

6. Es entſteht kein Geräuſch in der Luft, welches nicht eine Verſchiedenheit von Tönen in ſich enthielte; denn ſchon die Lufttheilchen haben alle ihre eigenen Vibrationen (das heißt: ihre wechſelſeitigen Zuſammenpreſſungen und Ausdehnungen) von gleicher Geſchwindigkeit, ſie mögen nun durch ſehr lebhafte oder ſehr ſchwache Schläge in Bewegung gebracht worden ſeyn; und es geht in dieſem Betracht mit den Lufttheilen eben ſo, wie mit den Saiten von gleicher Materie, Länge und Dicke, wenn ſie eine gleiche Spannung haben. 2) Eine große und weitläuftige Luftwelle begreift eine große Menge kleinerer in ſich. Die größeſte unter dieſen, welche in ihren Schlägen der Bewegung folgt, die ſie von den Vibrationen der ganzen Saite empfängt, begreift wieder andere in ſich, die durch die Schwin-

gun-

gungen der Theile, worein ſich dieſe Saite theilt, verurſacht werden; und dieſe enthalten noch kleinere, nämlich: die Wellen, welche von den Erzitterungen der kleinen Saitentheilchen hervorgebracht werden. Dieſe leztern geben dem Klang einen gewiſſen Charakter, vermöge deſſen man gewahr werden kann, ob er von einer Metallſaite oder von einer Darmſaite ꝛc. entſtehe; aber die Hauptwelle, (l'onde totale) iſt diejenige, welche den Ton beſtimmt, und deren mehr oder weniger häufige Erzitterungen aufs Ohr die größeſte Wirkung thun. Sie iſt die herrſchende, nicht blos weil ſie die größte iſt, und die meiſte Luft in ſich enthält, indem die kleinern Nebenwellen ſich durch eine gemeinſchaftliche Bewegung mit ihr vereinigen, um ihren Eindruck deſto größer zu machen; ſondern ſie iſt hauptſächlich vermöge der Verhältniſſe, in welchen die Nebenwellen mit ihr ſtehen, herrſchend, denn dieſe erzittern blos nach dem Maaß mehr oder weniger, nach welchem die ganze Saite mehr oder weniger geſpannt iſt. Die Menge der Oſcillationen der Nebenwellen wächſt oder nimmt ab, nachdem die Oſcillationen der Hauptwelle ab- oder zunehmen, und wenn ſie das Ohr nicht immer zugleich berühren, ſo treffen ihre Eindrücke doch oft zuſammen, und vermengen ſich untereinander. Da alſo die ſchwächſten Eindrücke alle Augenblicke mit den ſtärkſten zuſammentreffen, ſo merkt man nicht auf die Verſchiedenheit, die außerdem unter ihnen herrſcht.

Zu dieſen Tönen kömmt noch der Ton der concaven Oberfläche, welche ſie in ſich vereiniget, und durch ihre Reflexionen verſtärkt. Es giebt Inſtrumente, deren Ton ſehr nach Holz klingt, und um ihn angenehm zu machen, iſt es nicht genug, daß das Holz dünn und trocken ſey, damit die Schnellkraft ſeiner Theile mit der Schnellkraft der darüber geſpannten Saiten in beſſerem Verhältniß ſtehe; es muß auch häufig gebraucht werden, weil die Theile des Holzes, wenn ſie durch die Erzitterungen der Saiten

oft

oft in Bewegung gebracht werden, eine größere Leichtigkeit, erſchüttert zu werden, annehmen. Auch noch aus dieſem Grunde iſt es gut, die Saiten beſtändig in einen fixen Ton zu ſtimmen, damit die Schnellkraft des Holzes, durch dieſen Weg, zu einem gewiſſen Grad von Schnellkraft beſtimmt werde, der ihnen entſpricht.

Der Schall der Trommeln iſt ebenfalls ſehr zuſammengeſetzt. Ein Schlag mit dem Trommelſtock treibt das Trommelfell gegen das Innere der Trommel, preßt die Luft dort zuſammen, und durch die Dazwiſchenkunft dieſer mit einer außerordentlichen Geſchwindigkeit fortgetriebenen Luft, wird das untere Trommelfell gebogen; dieſes krümmt die beyden dort angebrachten Saiten: im folgenden Augenblick werden ſie vermöge der Schnellkraft der Saiten und Felle auf eine entgegengeſetzte Weiſe gekrümmt; die innere Luft der Trommel wird daher nach und nach von einem Ende zum andern getrieben, geſtoßen, und folglich auch durch neue Schläge immer mehr und mehr zuſammengepreßt; nach dem Maaß, nach welchem ſie ſich zuſammenpreßt, kömmt die äußere durch kleine Oefnungen in die Trommel, die man in ihrem Umkreiß angebracht hat, bis endlich die Feſtigkeit und die Stärke ihrer Schnellkraft auf einen ſolchen Grad ſteigt, daß ſie da wieder hinausgetrieben wird, wo ſie hineingekommen war; auch ſelbſt von der Luft, die ſchon in der Trommel war, folgt ihr ein Theil. Aber dieſe fortgetriebene Luft kehrt wieder zurück, um das Leere, welches ſie gemacht hat, wieder auszufüllen, und alsdann vermehren ſich die Ondulationen der innern Luft; die ganze Trommel wird durch dieſe Stöße bewegt, und es entſteht eine Vermiſchung von Tönen, die durch die Saiten, durch die verſchiedenen Cirkel der Felle, durch die Erſchütterungen des Holzes oder Kupfers, woraus die Trommel gemacht iſt, und durch die Ausfälle, welche die Luft außer ihren Oefnungen macht, verurſacht werden; dieſem muß man noch die Wirkung

der

der Körper beyfügen, von deren Oberfläche dieſes Geräuſch zurückgeprallt wird; denn es klingt ganz anders in den Straßen als auf dem Felde, und die Erfahrung lehrt uns, daß alle dieſe angezeigten Urſachen den Schall ſehr verändern können. Man glaubt aber, man höre nur einen, und hört eine Menge derſelben.

7. Die Glocken müſſen nothwendig eine große Mannichfaltigkeit von Tönen geben. 1) Die Theilchen, woraus ſie zuſammengeſetzt ſind, geben ihnen ein beſonders Abzeichen, nachdem ihre Materie von Thon, Glas, Erz, Silber u. ſ. f. iſt. 2) In der Veränderung der cirkelförmigen Figur in die ovale, nehmen die kleinſten Krümmungen die allerſchärfſten Biegungen an, ihre Schnellkraft wird daher deſto ſtärker, und ihre Oſcillationen machen ſich häufiger. Aber da eine Glocke ganz von ungleichen Cirkeln zuſammengeſetzt iſt, ſo ſollte man denken, es müßten dadurch eine Menge Diſſonanzen entſtehen. Dieſes geſchieht aber nicht; 1) weil die Glocke keine coniſche Figur hat, ſo wie ein Trinkglas; ſie beſteht aus Abſätzen, deren jeder eine gewiſſe Höhe hat, und die folglich aus gleichen Cirkeln zuſammengeſetzt ſind. 2) Die Glocke, oder dieſe Abſätze werden von unten nach oben enger, und die Dicke der Glocke enthält einen dichten Cylinder von einer beträchtlichen Höhe in ſich, deſſen Dicke überall gleich iſt. 3) Unter den Abſätzen, woraus die Glocken beſtehen, ſind einige, welche miteinander in dem Verhältniß der Octav oder der Quinte ſtehen, deren verſchiedene Ausdehnungen und Zuſammenpreſſungen ſich folglich alle Augenblicke vereinigen. Daher kömmt es, daß, wenn man einen Bogen auf einmal über zwo in die Quinte geſtimmte Saiten ſtreicht, es beynahe ſcheint, man ſtreiche nur eine an, ſo viel Verhältniß haben ihre Töne, und ſo viel Anlage ſich ineinander zu miſchen. 4) Unter dieſen verſchiedenen Tönen, die durch die Erſchütterung einer Glocke hervorgebracht

Von den Tönen der Glocken.

bracht werden, iſt immer einer, welcher hervorragt und herrſchend wird, weil er der ſtärkſte iſt. Dies iſt der Ton desjenigen Abſatzes, welcher unmittelbar angeſchlagen wird, weil die Theile deſſelben dadurch ſtärker erſchüttert werden, und folglich auf die Luft, und vermittelſt dieſer Luft aufs Ohr, den ſtärkſten Eindruck machen. Daher, wenn der unmittelbar angeſchlagene Abſatz auch zugleich der dickſte iſt, und den weiteſten Umfang hat, wird der Ton, welchen er hervorbringt, ganz beſonders hervorſtechen, und mit einem Unterſchied und einer Stärke zu hören ſeyn, wodurch die übrigen alle verdunkelt werden.

Wenn die verſchiedenen Abſätze einer Glocke in ihrer Weite nicht die gehörigen Verhältniſſe haben, um übereinſtimmende Töne hervorzubringen, ſo giebt dieſe Glocke ſcharfe und unangenehme Töne an; demohngeachtet aber werden ſie ſchöner und angenehmer, je weiter man ſich von ihnen entfernt, weil der tiefſte und herrſchendſte Ton am weiteſten reicht, und ſeine Stärke behält, wenn die ſchwächern, die mit ihm nicht übereinſtimmen, nur einen Eindruck machen, der nicht ſtark genug iſt, um ſich ſehr zu unterſcheiden.

Auch Saiten geben mehr oder weniger ſcharfe und unangenehme Töne, nachdem die Stelle beſchaffen iſt, wo ſie angeſchlagen werden. Der Ton einer Violine iſt unerträglich ſcharf und ſpitzig, wenn man mit dem Bogen ganz nahe am Stege hinſtreicht, weil dieſes der Ort iſt, wo die Saite die ſtärkſte Spannung hat, und weil der Ton des unmittelbar angeſchlagenen Theils über die übrigen herrſcht.

Der Klang einer im Waſſer angeſchlagenen Glocke iſt weit ſchwächer; aber er iſt demohngeachtet ſchärfer, weil das innere Waſſer, welches die Glocke enthält, und ihr mehr widerſteht als die Luft, nicht zuläßt, daß ſie ſich ſo verenge, wie ſie in der Luft thun würde, und weil

es nicht ſäumt, die beyden Enden des kleinen Diameters des Ovals welches entſtehen wollte, zurück zu ſtoßen, und zwar zur nämlichen Zeit, da das äußere Waſſer die beyden Enden des großen Diameters dieſes nämlichen Ovals mit einer gleichen Stärke von außen nach innen ſtößt; die Rückkehr folgt alſo der Ausdehnung aufs geſchwindeſte, und der Ton wird deſto ſchärfer.

Dieſe nämliche Urſache läßt ſich auch auf Gläſer anwenden, deren Ton ebenfalls ſchärfer und höher wird, jemehr man Waſſer hineingießt. Wenn daher der Diameter und die Dicke der Gläſer nicht genau ſo beſchaffen iſt, daß der Ton, welchen man verlangt, hervorgebracht werden kann, ſo verbeſſert man dieſen Fehler durch mehr oder weniger hineingegoſſenes Waſſer.

Ein Klumpen Metall giebt einen ſchärfern und höhern Ton, als eine dicke Glocke von der nämlichen Materie, weil der Ton, welchen der Klumpen giebt, blos allein von den Vibrationen ſeiner Theile kömmt, anſtatt daß der herrſchende Ton einer Glocke von der Größe ihres Diameters abhängt; auch die kleinen laſſen einen ſchärfern Ton hören, als der Ton eines bloßen Klumpen von der nämlichen Materie iſt.

8. Auch in den Flöten läßt ſich eine Vermiſchung der Töne bemerken. Es giebt Trompeten, welche ſich verlängern und verkürzen, wie die Sehröhre, und blos durch die Verlängerung oder Verkürzung derſelben erhält man verſchiedene Töne aus ihnen (*). Darinn beſteht die ganze Kunſt bey dieſer Muſik.

Von den Tönen der Flöten.

Aber in den Flöten giebt es, außer dem von ihrer Länge abhängenden Ton, einen, welcher der Anzahl, der Weite und der Lage der kleinen auf ihren Oberflächen eingebohrten Löcher entſpricht.

In

(*) Hierunter ſind eigentlich die Poſaunen zu verſtehen.

In den Schnabelflöten würde auch ſelbſt der Schnabel ſeinen beſondern Ton haben, wenn man ihn von dem Uebrigen der Flöte abſonderte.

Wenn man mit Nachdruck in die Spalte des Schnabels bläſt, ſo hört man nichts als ein Ziſchen und Pfeifen, aber wenn der Odem mit mehrerer Mäßigung hineingelaſſen wird, ſo geht er von da in den großen Canal. Wenn das Ende dieſes Canals zugemacht iſt, eben ſo wohl als alle außen eingebohrten Löcher, ſo wird die Luft gezwungen, wieder zurück zu kehren, und dort heraus zu gehen, wo ſie hineingekommen iſt. Dies bringt die nämliche Wirkung hervor, als wenn die Flöte noch einmal ſo lang wäre. Wenn das äußere Ende offen iſt, ſo entſteht ein mit der Länge des Canals im Verhältniß ſtehender Ton, und wenn zu gleicher Zeit einige Löcher offen ſind, ſo verurſacht die Luft, welche durch die dem Munde am nächſten liegenden Ausgänge geht, auch einen höhern Ton, ſo wie ihn eine kürzere Flöte geben würde; und dieſer Ton iſt herrſchend, weil das, was durch eine engere Oefnung getrieben wird, die umher befindliche Luft mit mehrerem Nachdruck anſtößt, ſich geſchwinder ausdehnt, und ſtärker zuſammenpreßt. Alſo diejenigen Schwingungen, die die durch die Löcher herausgetriebene Luft verurſacht, ſind aus zuſammengepreßtern Theilen zuſammengeſetzt, und ihre Wirkung aufs Ohr wird empfindlicher, als die Wirkung der andern.

Wenn in einer Orgel die Blaſebälge mit einem beträchtlich größern Grad von Geſchwindigkeit niedergetreten werden, ſo wird der Ton einer jeden Pfeife höher, weil die Ausdehnungen der Luft um jede Pfeife herum geſchwinder werden, und weil, da die Geſchwindigkeit der Wiederkehr der Geſchwindigkeit der Ausdehnung entſpricht, die Oſcillationen aus eben dieſem Grunde von kürzerer Dauer werden, und folglich auch häufiger ſind.

Es kann ſich auch treffen, daß der Wind, indem er die Ausdehnung der Töne einer Glocke um einige Grade an Geſchwindigkeit vermehrt, und ſie früher auf eine dichte Oberfläche bringt, von welcher ſie wieder zurückgeprallt werden können, die Rückkehr beſchleunigt; die Schläge einer Luftwelle brauchen alsdenn weniger Zeit, und werden häufiger, oder was auf das nämliche hinausläuft, der Ton der Glocke ſteigt.

Von dichten Cylindern.

9. Wenn man dichte Cylinder von einerley Materie, aber ungleich an Höhe und Dicke, anſchlägt, ſo muß man, um das Verhältniß ihrer Töne zu finden, ihre Höhe durch das Quadrat ihres Diameters multipliciren, und das Facit zeigt die Verhältniſſe. In einem Cylinder, iſt jede Linie nach der Höhe eine gerade Linie. Wenn man alſo auf die Oberfläche eines Cylinders ſchlägt, ſo verändert man ſeine geraden Linien in krumme, und je länger ſie ſind, je mehr vertheilt ſich eines theils der Schlag über eine große Menge von Theilen, und je weniger ſcharf ſind anderntheils ihre Biegungen. Aus dieſen zwo Urſachen muß ihr Ton, ſo wie der Ton der Saiten nach dem Verhältniß ihrer Länge mehr oder weniger tief ſeyn; aber da man, indem die geraden Linien der Höhe angeſchlagen werden, auch die Circumferenzen der Cirkel, woraus die Oberfläche des Cylinders beſteht, anſchlägt, ſo muß aus den nämlichen angeführten Urſachen der Ton nach dem Verhältniß tiefer werden, nach welchem die Quadrate der Diameter zunehmen, denn nach dieſem Verhältniß wächſt die Anzahl der Theile, woraus die Cirkel beſtehen, deren die Cylinder eine Menge in ſich enthalten, und auf welche ſich folglich die Stärke des Schlags vertheilt, und auch verurſacht, daß die Krümmungen dieſer Cirkel weniger ſtark werden. Man muß alſo die Aufmerkſamkeit auf die Längen und die Quadrate der Diameter wenden, und aus der Uebereinſtimmung ihrer Wirkungen das Verhältniß

der Töne ziehen. Wenn zum E. die Baſis des einen Cylinders 4, und die Höhe 2 iſt, unterdeſſen die Baſis und die Höhe des zweyten, jede nur 3 ausmachen, ſo wird das Verhältniß ihrer Töne durch die Zahlen 32 und 27 ausgedrückt, und vom zweyten zum erſten wird der Ton ſteigen, wie d zu f, das heißt: der Ton des zweyten wird 27, und der Ton des erſten 32 Grade hoch ſeyn.

Wenn die Baſis des zweyten 3 und ſeine Höhe 9 wäre, ſo würden die Cirkel dieſes Cylinders 9 ſeyn, und wenn ſie alsdann durch die Höhe multiplicirt würden, ſo käme das Facit 81 heraus, und 81 begreift dreymal 27 in ſich. Folglich würde der Ton des erſten dreymal höher ſeyn, als der Ton des zweyten, er würde alſo noch eine Quinte über die Octav hinaufgehen. Dieſe zween Töne würden ſeyn, wie G. d.

Dieſe Theorie ſtimmt mit der Bemerkung überein, die man dem Pythagoras zuſchreibt, und die zuerſt Gelegenheit gegeben hat, die Verhältniſſe der Töne mit Zahlen auszudrücken. Er hörte von ungefähr vier Schmiede, deren auf den Amboß ſchlagende Hämmer conſonirende Töne hervorbrachten. Er wog ſie, und fand, daß ſich ihre Gewichte verhielten, wie die Zahlen 6, 8, 9, 12, und daß die größeſten nach dem Verhältniß ihres Gewichts auch die tiefſten Töne verurſachten. Dieſe Hämmer waren von einerley Materie, und wahrſcheinlich auch ihre Figuren einander gleich; in dieſem Fall mußte man, um ihre Dichtigkeit und folglich auch Schwere zu wiſſen, das Quadrat ihres Diameters durch ihre Höhe multipliciren.

Man hebt eine Schwierigkeit.

10. Ich werde dieſen Abſchnitt, über die Natur des tiefen und höhern Tons, mit der Aufklärung einer Schwierigkeit beſchließen, die denen leicht vorkommen könnte, welche die verſchiedenen Theile des Syſtems, welches ich über den Ton gebe, miteinander vergleichen wollen.

Wenn

Wenn die höhern Töne in eben derſelben Zeit eine größere Anzahl von Vibrationen machen, als die tiefern, ſo ſcheint es, daß ſie ſich auch mit mehrerer Geſchwindigkeit ausbreiten müßten; indeſſen breiten ſich doch alle Töne mit einer gleichen Geſchwindigkeit aus. Um dieſe Dunkelheit aufzuklären, wollen wir zwo in die Octav geſtimmte Saiten annehmen, das heißt: deren eine zweymal vibrirt, wenn die andere nur eine Vibration macht, und ſie uns ſo vorſtellen, als wenn ſie mit einem Grad von Stärke angeſchlagen wären, der in beyden gleich lange Vibrationen hervorbrächte, z. E. von einer Linie. Wir ſetzen alſo, daß die erſte durch ihre Ausdehnung hundert Maaß von Luft forttreibe in einer Minute; die zwote, welche während dieſer Minute nur die Hälfte ihrer Bewegung macht, wirkt im Grunde nicht auf weniger Theile, ſondern preßt ſie nur weniger zuſammen (wenn ſie nicht von ihrer Dicke und Dichtigkeit eine Stärke wieder erhält, die ſie durch ihre Langſamkeit verliert, in welchem Fall die Wirkungen gleich ſind). Während der zwoten Zeit kömmt die erſte wieder zurück und hört auf, ihre Welle weiter fortzutreiben, anſtatt daß die zwote, indem ſie ihren Weg verfolgt, die ihrige noch hundert Maaß forttreibt. In der dritten Zeit wirkt die zweyte nicht mehr, und die erſte, welche noch jetzt eben ſo viel Wirkung hervorbringt als in der erſten Zeit, muß ihre Welle in eine Entfernung von zweyhundert Maaß forttreiben. Auf dieſe Weiſe kommen beyde Töne an das nämliche Ziel, ohne daß unter der Zeit der Ankunft des einen und des andern irgend eine andere Verſchiedenheit wäre, als der kleine Augenblick, während deſſen eine Ausdehnung vorgeht, in der That ein ſehr unmerklicher Unterſchied.

Wenn man die Aktion zwoer in die Quinte geſtimmten Saiten vergleicht, ſo wird man finden, daß die höhere ihre Welle etwa während der Zeit ihrer erſten Aus-

dehnung 200 Maaß treibt. 2) Daß die tiefere die ihrige 300 forttreibt, denn die Bewegung der tiefern dauert 3 Zeiten, wenn die Bewegung der höhern nur 2 dauert. 3) Daß am Ende der fünften Zeit die Welle der höhern ebenfalls in der Entfernung von 300 Maaß ankommen wird. So daß alſo während einer Vibration, und eines Viertheils derſelben, der höhere Ton der Quinte eben ſo weit kömmt, als der tiefere.

Ich habe gleich anfänglich vorausgeſetzt, daß die Vibrationen einen gleichen Weg machten, um die Vergleichung derſelben zu erleichtern. Aber die Fortpflanzung des Schalls würde ganz auf die nämliche Art geſchehen, wenn auch eine mit einem ſtärkern Schlag angeſchlagene Saite in ebenderſelben Zeit einen weitern Weg machte; denn was ſie an Geſchwindigkeit zunimmt, das verliert ſie wieder durch Krümmungen, und durch die lebhaftere Zuſammenpreſſung der Theile, auf welche ſie wirkt, und verbreitet ſich daher doch nicht über eine größere Menge.

Berechnung der Vibrationen.

11. Die Töne der Orgelpfeifen beſtätigen vollends unſere Hypotheſe über die Natur des tiefen und hohen Tons. Dieſe Pfeifen geben tiefe Töne nach dem Verhältniß ihrer Länge, weil der Wind, der in alle mit einer gleichen Geſchwindigkeit geht, die Luft, die ſie in ſich enthalten, mit deſto mehrerer Langſamkeit forttreibt, je größer die Menge derſelben darinn iſt, das heißt, je länger ſie ſind. Es iſt wahr, die tiefen haben mehr Diameter, wenn aber vermittelſt deſſelben mehr Wind hineinkömmt, ſo geſchieht es blos nach dem Verhältniß ihrer Dicke, und nicht nach dem Verhältniß ihrer Länge, ſo daß die Langſamkeit der Ausdehnung der Luft außer den Pfeifen allemal dem Verhältniß ihrer Längen entſpricht.

Daher kann man nicht blos die Verhältniſſe der Töne mit hinlänglicher Gewißheit gewahr werden; ſondern man kann ſogar wiſſen, wie viel Vibrationen jeder

Ton

Ton in einer gewiſſen Zeit macht. Wenn man zum E. drey Pfeifen zugleich angeben läßt, deren erſte mit der zwoten eine große Terz, und mit der dritten eine kleine Terz macht, ſo werden ſich die Töne der erſtern und zweyten im erſten Augenblick ineinander miſchen, aber dann nicht eher wieder zuſammen kommen, bis die eine 4, und die andere 5 Vibrationen wird gemacht haben. Die Töne der erſtern und dritten werden ſich anfänglich auch ineinander miſchen, aber ſie werden ſich bald wieder trennen, und nicht eher wieder zuſammen kommen, bis die erſte 5 und die dritte 6 Vibrationen wird gemacht haben.

Aber weil die Klänge der zwoten und dritten ſich verhalten wie 24 zu 25, ſo muß, damit dieſe drey Töne, welche ſich bey ihrer Entſtehung vermiſcht hatten, ſich zum zweytenmale ineinander miſchen, und gleichſam nur ein einziger Ton werden, der erſte 20, der zweyte 25, und der dritte 24 Vibrationen machen; denn 20 verhält ſich zu 25, wie 4 zu 5, und 20 zu 24, wie 5 zu 6. Dieſes alſo würde geſchehen, wenn die Länge der erſtern gegen die Länge der zwoten wie 25 zu 20, und die Länge der zwoten gegen die Länge der dritten wie 25 zu 24 wäre. Man hat dieſes nämliche Verhältniß, wenn man der erſten 60, der zwoten 48, und der dritten 50 gleiche Theile giebt.

Wenn ſich alſo in dem Raume einer Secunde dieſe drey Töne genau viermal ineinander miſchen, ſo beweiſt es, daß die kürzeſte Pfeife in einer Minute 100 Vibrationen macht, weil die 25ſte Vibration viermal wiederkommen muß, um ſich viermal mit den Vibrationen der andern zu vermiſchen. Man hat daher entdeckt, daß eine 5 Fuß lange Pfeife in einer Secunde 100 Vibrationen in der Luft verurſache; daraus läßt ſich leicht folgern, daß der Ton einer 10 Fuß langen 50, und einer 40 Fuß langen 12½ bewirke. Dies iſt aber der letzte Grad von Tiefe, und jede Bewegung der Luft, welche in einer Se-

cunde das Ohr weniger als 12 mal berührt, iſt nicht mehr verſtändlich. In der Höhe können die Vibrationen ſo häufig werden, daß es unglaublich ſeyn würde, wenn man nicht wüßte, daß die Geſchwindigkeit ohne alle Gränzen zunehmen kann. Eine Pfeife von der Länge eines Fußes bringt in einer Secunde fünf Vibrationen hervor, und wenn das Rohr nur zween Daumen lang iſt, ſo macht es in der nämlichen Zeit, das heißt, in der Zeit des dreytauſend und ſechshundertſten Theils einer Stunde, 3000 Vibrationen.

Siebenter Abſchnitt.

Vom Urſprung und dem Fortgang der Muſik.

I.

Das Ohr verlangt Mannichfaltigkeit und Einheit.

Ein einziger Klang kann auf keine andere Art ſchön ſeyn, als vermittelſt ſeines Verhältniſſes mit der Einrichtung des Ohrs, und wenn er es hinlänglich beſchäftigt, ohne es zu beläſtigen. Wir lieben die ſtarken und lebhaften Eindrücke mehr als die ſchwachen, ſobald ihre Lebhaftigkeit nicht ſo weit geht, daß ſie Unordnung anrichtet. Dieſe Schönheit iſt, wie man ſieht, relativ, und veränderlich, weil die Beſchaffenheiten eines Ohrs ſich nicht immer gleich bleiben können.

Um Schönheit in mehreren aufeinander folgenden Tönen zu finden, müſſen ſie verſchieden, und ihre Verſchiedenheiten wieder mit Einheiten untermiſcht ſeyn. Die Vögel verändern hauptſächlich ihren Geſang, indem ſie durch verſchiedene Grade von Stärke gehen; ſie verändern ihn auch noch durch verſchiedene Tremulanten, durch verſchiedene Modificationen von ungleicher Dauer, und dieſe Verſchiedenheiten haben ihre Abwechſelungen; man erwar-

erwartet ſie, und freut ſich, die Erwartung erfüllt zu ſehen, hauptſächlich wenn etwas erwartetes mit einiger Verſchiedenheit ins Ohr fällt, die man nicht erwartete, und wenn die Einheit durch Mannichfaltigkeit gleichſam gewürzt wird.

Die Menſchenſtimme und der Klang der Inſtrumente, die man erfunden hat, mit der aus den verſchiedenen Graden von Stärke entſtehenden Mannichfaltigkeit zuſammengenommen, tragen alle zur Verſchiedenheit der Töne bey.

Wie man darauf gekommen iſt, die Haupttöne der Muſik hervorzubringen.

2. Wenn die Theorie der Praxis vorgegangen wäre, um unter allen möglichen Tönen diejenigen zu wählen, die dem Ohr am angenehmſten und angemeſſenſten ſind, ſo hätte man nur eine große Reihe Pfeifen nehmen dürfen, deren Längen ſich untereinander verhalten hätten, wie die Zahlen 1, 2, 3, 4, u. ſ. w. bis 100. In dieſer großen Mannichfaltigkeit würde man bald bemerkt haben, welche Zuſammenklänge dem Ohr am angenehmſten geweſen wären; allein dieſe Entdeckungen ſind durch weit unvollkommenere Verſuche gemacht worden.

Sobald man einen Ton hervorgebracht, und ſich die Wiederholung deſſelben durch einige Uebung leicht gemacht hatte, ſuchte man einen andern, der dieſem auf eine angenehme Art nachfolgen konnte. Nun beweiſt die Erfahrung, und es iſt leicht zu begreifen, daß eine Veränderung in den Organen der Stimme, wodurch ſie fähig wird, eine doppelte Wirkung hervorzubringen, leichter iſt, und ſich geſchwinder findet als eine zuſammengeſetztere Veränderung, die durch dieſe Zuſammenſetzung einen Ton hervorbringt, deſſen Verhältniß gegen den erſten weniger einfach iſt. Aus dieſer Urſache geht man ſo leicht zur Octav, das heißt, zu einem Ton, deſſen Vibrationen noch einmal ſo häufig ſind, und alſo in den Organen

der Stimme eine doppelte Spannung vorausſetzen. Es iſt weit leichter dahin zu kommen, als zu einem andern, der ſich gegen den erſtern verhalten würde, wie 2 zu 5, oder wie 1 zu $1\frac{3}{4}$, das heißt, wie 4 zu 7, u. ſ. f.

Ueberdem hat das Ohr ſelbſt viel Einfluß auf die Stimme, vermittelſt der Verbindung, die der Schöpfer zwiſchen die Organen des Gehörs und der Sprache gelegt hat, ohne welche es ſehr ſchwer ſeyn würde, reden zu lernen, anſtatt daß jetzt nichts leichter iſt. Nun haben wir geſehen, daß zur nämlichen Zeit, da ſich ein Ton deutlich hören läßt, derjenige, der mit ihm in dem Verhältniß der Octav ſteht, das heißt, der noch einmal ſo hoch iſt, ebenfalls anfange zu entſtehen, daß das Ohr ſich dahin neige, ihn zu hören, und gleichſam ein Verlangen darnach bekomme. Der erſte Uebergang war alſo in die Octav.

Aus eben dieſen ſchon angeführten Urſachen mußte nach der Octav zuerſt die Quinte entſtehen, das heißt, nachdem zwey Töne geſunden worden, welche untereinander in dem Verhältniß 1 : 2 ſtehen, ſo war die natürlichſte und leichteſte Veränderung derjenige Ton, der mit einem andern in dem Verhältniß 2 : 3 ſtand.

Nach dieſem folgt das Verhältniß 3 : 4, welches man die Quarte genannt hat. Die Alten machten viel Weſens von ihr, und mit Recht, denn an ſich ſelbſt hat ſie ihre Schönheit, weil ſie Einheit und Mannichfaltigkeit in ſich enthält: ihre Abwechslungen zwiſchen Einheit und Mannichfaltigkeit ſind nicht ſo häufig wie bey der Octav und Quinte, aber nicht weniger genau. Es iſt wahr, wenn man den tiefen Ton und die Quinte nebſt der Quarte zugleich hört, ſo mißfällt dieſer Zuſammenklang aus einer ſchon angeführten Urſache. Aber dieſe Urſache findet nicht ſtatt, wenn ſie ſich blos nachfolgen, wie bey den Alten, deren Muſik nicht, wie die unſrige, vielſtimmig war; denn wenn wir dieſes auch nicht aus auf uns gekommenen praktiſchen Werken von ihnen wiſſen, ſo hat

uns

uns doch die Zeit eine Menge Schriften aufbewahrt, die die Theorie ihrer Muſik weitläuftig abhandeln. Und ſo weit auch ihre Muſik gekommen ſeyn mag, ſo findet man doch in allen dieſen Schriften nicht ein Wort, woraus ſich nur muthmaaßen ließe, daß ſie die Kunſt verſtanden hätten, zu gleicher Zeit verſchiedene Töne auf eine angenehme Art hören zu laſſen.

Aber ohne daß man nöthig hatte, die Quarte zu ſuchen, fand ſie ſich von ſelbſt, ſobald man die Quinte und Octav hatte, denn dieſe iſt ſchon eine Quarte gegen jene. Sobald man zween Töne hatte, die ſich verhielten wie 1 zu 2, oder wie 2 zu 4, und außerdem noch einen, deſſen Grad von Höhe der Zahl 3 entſprach, ſo hatte man drey Töne, die ſich unter einander verhielten wie 2, 3, 4, und die zween letzten zeigten eine neue Conſonanz, die man nicht nöthig hatte, lange zu ſuchen; man dachte blos darauf, eine Quarte gegen die Tiefe (unterwärts) zu machen, ſo wie ſich eine oberwärts fand, und man erhielt vier Töne in dem Verhältniß 6, 8, 9, 12.

Auch indem man eine zwote Quinte ſuchte, die der Octav im Abſteigen entſprach, entdeckte man ein zwote Quarte. Es fand ſich zu gleicher Zeit auch noch ein neuer Ton von ſelbſt, im Aufſteigen, im Verhältniß 8 zu 9. Dieſe ſanftere Fortſchreitung, dieſer Gang vom zweyten Ton zum dritten, weniger heftig als vom erſten zum zweyten, oder vom dritten zum vierten, und daher auch natürlicher, und der gewöhnlichen Rede näher und angemeſſener, erregte den Gedanken, die erſte Quarte in Intervallen abzutheilen, und ſie mit Tönen auszufüllen, deren Fortſchreitung ſanft wäre.

3. Vier Saiten, deren jede höher war als die vorhergehende, nach dem Verhältniß der Zahlen 6: 8, 9: 12, ließen eine Octav hören, 6: 12, zwo Quinten 6: 9; 8: 12, zwo Quarten 6: 8; 9: 12, oder, um mich genauer auszudrücken, ſie ließen die Con- *Vom Tetrachord.*

ſonanz,

ſonanz, die man die Octav genannt hat, und deren hoher Klang ſich gegen den tiefen verhält, wie 2 zu 1, hören. Ferner zwo Conſonanzen, die man Quinten genannt hat, und die ſich verhalten wie 3 zu 2; und endlich zwo andere, welche man Quarten genannt hat, in dem Verhältniß von 4 zu 3. Man hält dafür, daß dieſes das älteſte Tetrachord iſt, und Lyra genannt worden.

Der Ton, welcher von der zwoten Saite zur dritten nur ſo fort ſchritt, wie 8 zu 9, erregte den Gedanken, zwiſchen die zwo erſten auch noch einige Saiten einzuſchalten. Man gieng alſo in dem Verhältniß 8: 9 fort, vom tiefſten Ton an, und dies war der zweyte Ton; dann gieng man noch einmal in dem Verhältniß 8: 9 vom zweyten zum dritten Ton. Um dieſe zwo Fortſchreitungen durch drey Zahlen auszudrücken, welche dem erſten, zweyten und dritten Ton entſprechen, muß man ſich größerer Zahlen als 8 und 9 ſind, bedienen; ſie müſſen aber unter ſich das nämliche Verhältniß beybehalten. Dieſe Zahlen ſind 64, 72, 81, das heißt 8 mal 8, und 9 mal 8, hernach 8 mal 9, und 9 mal 9.

Zwiſchen dieſem dritten und vierten Ton, der die Quarte endigte, und ſich folglich gegen den erſten verhielt, wie $85\frac{1}{3}$ zu 64, fand ſich ein Intervall von ſehr geringer Erhöhung, und wo der Ton hinaufſtieg, wie von 81 zu $85\frac{1}{3}$, oder um dieſen nämlichen Gang ohne Bruch auszudrücken, wie von 243 zu 256. Alſo war die Quarte mit zween ganzen Tönen, die man nachher große Töne genannt hat, und mit einem ſehr kleinen halben Ton ausgefüllt; dieſen halben Ton ſetzte man zur tiefſten Saite, ſo daß die erſte Fortſchreitung war, wie von 243 zu 256, und die zwo folgenden beyde wie von 8 zu 9; daher entſtanden vier Saiten, deren Töne nach dem Verhältniß der Zahlen 243. 256. 288. 324. aufſtiegen, und dieſe vier Töne machten eine Quarte aus; denn der erſte verhält ſich zum vierten wie 3 mal 81 zu 4 mal 81, oder wie

3 zu

3 zu 4. Man nannte dieſes das diatoniſche Tetrachord.

Einige theilten die Quarte anders; die erſte Fortſchreitung war wie im diatoniſchen Tetrachord von 243 zu 256. Aber die zwote, anſtatt von 8 zu 9, oder von 72 zu 81 zu ſeyn, war etwas ſanfter, und blos wie 76 zu 81.

Um die Quarte zu endigen, war es nun eine nothwendige Folge, daß die dritte Fortſchreitung ein wenig ſtärker als von 8 zu 9 wurde, und ſie gieng von 16 zu 19. Die Zahlen 4617, 4864, 5184, 6156, drückten das Verhältniß dieſer vier Töne aus.

Vermittelſt fünf Saiten vereinigte man dieſe zwo Arten, und dieſe fünf Saiten gaben Töne, deren Verhältniß ſich durch folgende fünf Zahlen ausdrückte:

4617.
4864.
5184.
5472.
6156.

Das Verhältniß des erſten Tons gegen den zweyten war 243 zu 256; vom zweyten zum vierten, eben ſo wie vom vierten zum fünften, 8 zu 9; auf dieſe Weiſe hatte das diatoniſche Geſchlecht unter der erſten, zwoten, vierten und fünften Saite ſtatt.

Das Verhältniß des zweyten Tons zum dritten war 76 zu 81; und von dem dritten zum fünften, 16 zu 19. Alſo waren die erſte, zwote und fünfte Saite beyden Geſchlechten gemein; die vierte war blos fürs diatoniſche, und die dritte blos fürs zweyte: und da dieſe dritte Saite eine von den übrigen ganz verſchiedene Farbe hatte, ſo nannte man dieſes Geſchlecht, wozu ſie gehörte, zum Unterſchied das chromatiſche.

Endlich noch ein drittes Geſchlecht, welches man das enharmoniſche nannte, theilte den erſten halben Ton,

Ton, deſſen Verhältniß iſt wie 243 zu 256, in zween andere, die ſich verhielten wie 486 zu 499, und 499 zu 512. Um dieſes dritte mit den zween andern zu verbinden, mußte man eine neue Saite zwiſchen die erſte und zwote einſchalten; und dieſe Abtheilung der Quarte in 6 Saiten verſchaffte, wie man ſieht, verſchiedene halbe Töne, nämlich vom erſten zum zweyten, vom zweyten zum dritten, vom dritten zum vierten, und von vierten zum fünften. Vom fünften zum ſechſten blieb übrig. Von dieſem ſtieg man noch zu einem andern gleichen, der die Quinte voll machte. Dieſe Saite war die erſte, und machte den tiefſten Ton einer zwoten Quarte aus, in welcher man den nämlichen Abtheilungen, wie bey der erſten, folgte. Alſo machten zwo Quarten eine Octav aus, und zwo Octaven enthielten vier Quarten.

Wenn man ſich an einem Geſchlecht begnügte, ſo machten 8 Saiten die erſte Octav aus, und da der höheſte Ton dieſer erſten Octav der tiefſte einer zwoten wird, ſo brauchte dieſe zwote Octav nur 7 Saiten; alſo würden 15 Saiten vier Tetrachorde in ſich enthalten. Zwiſchen der höheſten des erſten, und der tiefſten des zweyten, war ein Ton; und eine ſolche Octav, deren zwo Quarten durch einen Ton voneinander abgeſondert waren, wurde **unverbunden** (disiuncta) genannt, um ſie von einer andern zu unterſcheiden, wo die höheſte Saite des erſten Tetrachords die tiefſte des zweyten war; dieſe Octav nannte man die **verbundene** (coniuncta), weil ein und ebenderſelbe Ton die zwo Quarten miteinander verband.

In der erſten Gattung gieng man von der vierten Saite zur fünften durch einen ganzen Ton; in der zwoten aber durch einen halben. Durch dieſe Veränderung eines Tons in einen halben, iſt wahrſcheinlich zuerſt der Gebrauch des weichen b entſtanden.

Die Abtheilung der Töne in vier, deren tiefſter gegen den höheſten allemal eine Quarte, und eine Conſo-

nanz,

nanz, deren Verhältniß wie 3 zu 4 war, ausmachte, war bey den Alten außer Zweifel. Eben ſo gewiß giengen ſie von der erſten Quarte zu einer zwoten, von der zwoten zu einer dritten, und von der dritten zu einer vierten. Die zwo erſten dieſer Quarten waren in 7 Saiten enthalten, weil die vierte Saite zugleich die höheſte der erſten, und die tiefſte der zwoten Quarte war. Sie nahmen noch die nämliche Anzahl von Saiten für die dritte und vierte Quarte, und verbanden mit dieſen 14 Saiten eine funfzehente, deren Ton nach dem Verhältniß von 9 zu 8 unter die tiefſte Saite herunterſtieg. Und auf dieſe Art machten ſie zwo Octaven voll. Dieſer 15 Saite gaben ſie den Namen Proslambanomenos (chorda aſſumta). Das unterſte Tetrachord wurde Tetrachordum Hypaton oder principalium genannt, und das oberſte Tetr. hyperbolæon oder excellentium. Das zweyte Tetrach. meſon oder mediarum; und das dritte Tetr. ſynemmenon oder conjunctarum. Jede Saite hatte noch außerdem ihren beſondern Namen. Man bezeichnete ſie auch noch mit den Buchſtaben des Alphabeths, nämlich die erſte Saite des Tetrachords mit A.

Das Tetrachord iſt alſo, wie ich eben ſchon geſagt habe, bey den Alten feſt und beſtimmt geweſen; aber die Abtheilung deſſelben war veränderlich. Denn außer den drey Geſchlechten, wovon wir ſchon geredet haben, giengen einige auch vom erſten Ton zum zweyten nach dem Verhältniß 20: 21, vom zweyten zum dritten 9 : 10, und vom dritten zum vierten 7: 8, ſo daß dieſe vier Töne ſich verhielten wie die Zahlen 1260, 1323, 1470, 1680.

Einige machten auch drey Arten von Tetrachorden; in dem lebhafteſten und heiterſten folgten ſich die Töne nach dem Verhältniß der Zahlen 72, 80, 96; die zwo erſten Fortſchreitungen verhielten ſich wie 8: 9, und die dritte wie 15: 16.

Die Töne des ſanfteſten ſtiegen wie die Zahlen 168, 189, 216, 224, das heißt, 1) 7: 8; 2) 9: 10; 3) 20: 21. Zwiſchen dieſen beyden hatten ſie noch ein mittleres, deſſen Quarte aus den Tönen 9, 10, 11, 12 gebildet wurde, und dieſe Gleichheit verurſachte, daß man dieſem Tetrachord den Namen des gleichen gab; obgleich die Fortſchreitungen deſſelben nicht alle gleich waren.

Endlich gab es auch einige, die zween abgeſonderte Tetrachorde machten, indem ſie vermittelſt acht Saiten eine Octav zuſammenſetzten, deren Töne immer ſtufenweiſe höher ſtiegen, nach dem Verhältniß der Zahlen 18, 20, 22, 24, 27, 30, 33, 36.

Von der Vortrefflichkeit der Muſik der Alten.

4. Auf dieſem Fuß ſtand alſo die Muſik der Alten. Die Kunſt, verſchiedene Stimmen zuſammen zu ſetzen, kannten ſie weder in der Vokal- noch Inſtrumentalmuſik. Sie hatten weder Sexten noch Terzen, die unſere Muſik nicht entbehren könnte, weil ſie einen großen Theil ihrer Schönheit durch ſie erhält. Indeſſen erzählt man doch Wunderdinge von der Muſik der Alten, und man iſt in keiner geringen Verlegenheit, die erſtaunlichen Wirkungen, die man ihr zuſchreibt, zu erklären. Sie erregte die Leidenſchaften und beſänftigte ſie wieder; ſie bemächtigte ſich des menſchlichen Herzens; ſie flößte ihm Freude, Traurigkeit, Muth, Zorn, Liebe u. ſ. f. ein, und wußte es hernach auch wieder zu beruhigen. Es kann ſeyn, daß man vieles übertrieben, und von Jahrhundert zu Jahrhundert vergrößert hat. Die Neigung, welche man hat, das Alterthum zu bewundern, hat von jeher die Menſchen verführt, dem Fabelhaften das Anſehen des Wahren zu geben. Aber es kann auch bey allen dem viel Wahres mit darunter ſeyn. 1. Die Wirkung der Muſik hängt nicht weniger von der Neigung und Liebe zu ihr, als von ihrer eigenen Vortrefflichkeit, ab. Eine mit großer Aufmerkſamkeit angehörte Rede bemeiſtert ſich eines Herzens,

welches

welches ſie nicht im geringſten würde bewegt haben, wenn ſie nur oben hin angehört worden wäre. Was können nicht Bälle, Opern und Comödien über ein junges und zartes Herz? aber was würden ſie über einen ernſthaften Alten vermögen? Nun war die Neigung zur Muſik bey den Alten allgemein, — man mußte Muſik verſtehen, wenn man für einen feinen Menſchen angeſehen ſeyn wollte; und dieſes Talent wich bey ihnen keinem andern an Verdienſt, als der Beredſamkeit, und der Geſchicklichkeit in der Kriegskunſt. Was konnte alſo die Muſik nicht über Herzen, die ſich eine Ehre daraus machten, ſich ihr zu überlaſſen, und die eine lange Gewohnheit ihrem Einfluß und ihrer Wirkungskraft unterworfen hatte?

Ein Edelmann, der die Wiſſenſchaften liebte, und ſich auf ſeinen Reiſen mit einem Gelehrten vom erſten Rang unterhielt, hörte in einem Zimmer, nahe an dem, in welchem er war empfangen worden, eine Laute ſpielen; die harmoniſchen Töne dieſes mit der äußerſten Vollkommenheit geſpielten Inſtrumentes, machten ihn zerſtreut, er merkte nicht mehr auf die Unterredung, brachte ſeine Entſchuldigung deswegen vor, und bat endlich, daß man ihn doch dieſe göttliche Perſon möchte ſehen laſſen. Der Gelehrte wurde verwirrt über ſeine Bitte, und bat ihn, er möchte ſeine Neugierde nicht weiter treiben; er ſagte ihm, daß er zu geſchwind die Sprache verändern würde, und daß ihm der Anblick der Perſon, welcher er ſo große Lobſprüche beylegte, mehr Misvergnügen machen würde, als ihm ihre Laute nur immer Vergnügen verurſachen könnte. Er beſtand aber auf ſeiner Bitte, und man mußte ihm willfahren. Er ſah bald, daß man Urſache gehabt hatte, ihn davon abzubringen. Er erſtaunte über die Häßlichkeit eines Geſichts, auf welchem die Blattern alle ihre Grauſamkeit ausgeübt hatten; aber die Laute, ungeachtet dieſes Anſtoßes bemächtigte ſich beſtändig ſeines

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Herzens, und ſeine Leidenſchaft gieng ſo weit, daß er die Perſon heyrathete.

Zuverläſſige Leute haben mich verſichert (und es iſt keine Geſchichte, die ſie blos vom Hörenſagen hatten), daß ein Edelmann auf einer italiäniſchen Reiſe für die Muſik ſo eingenommen worden, daß er ſich, um eine vorzüglich ſchöne Stimme zu bekommen, zu einer Ausſchweifung entſchloß, die einem der gelehrteſten und trefflichſten Männer der alten Kirche, ſelbſt im geiſtlichen Verſtande, des Namens eines Vaters beraubt hat.

Was könnte man nicht von der Muſik erwarten, und was würde ihr bey Menſchen, die ſie in einem ſolchen Grad lieben, unmöglich ſeyn? Es iſt alſo wahrſcheinlich dieſer Neigung, die die Alten zu ihr hatten, zuzuſchreiben, daß ſie ſo viel über ſie vermocht hat.

Vielleicht war auch ein großer Theil ihrer Wirkungen der außerordentlichen Vollkommenheit ihrer Inſtrumente beyzumeſſen, deren ſie ſich bedienten, und der Geſchicklichkeit, womit ſie ſie in allen Graden von Stärke und Schwäche, und der zur Hervorbringung wunderbarer Wirkungen nothwendigen Delicateſſe zu ſpielen wußten. Alles, was uns von den Alten noch übrig iſt, beweiſt, daß ſie vortreffliche Künſtler waren. Heutigestages wird ein ſchöner Violiniſt beſſer gefallen, als ein mittelmäßiger Lauteniſt, und die Wirkung einer Sinfonie hängt nicht weniger von den Spielern, als von der Schönheit der Compoſition, ab.

Außerdem, da, wie jedermann geſteht, das natürliche am allerleichteſten zum Herzen geht, ſo konnten die kleinen halben Töne, die ſich außerordentlich fein und ſanft aufwärts oder unterwärts zogen, und die ſich in der Muſik der Alten in großer Menge fanden, ihren Geſängen Wendungen geben, die den Wendungen der gewöhnlichen Stimme näher waren; und dies machte ihre Muſik um

ſo

ſo viel wirkſamer, je weniger ſie nach Kunſt ſchmeckte, und Schwulſt hatte.

Endlich hatten die Verſe der Alten, die mannichfaltiger als die unſrigen waren, und Rhythmen und Füße hatten, die ſehr verſchieden zuſammengeſetzt wurden, einen Wohlklang, der ſich beſſer zum Wohlklang der Muſik ſchickte, als die unſrigen. Und aus der Uebereinſtimmung mit dem Klang, und der natürlichen Ausſprache der Worte, erhält der Geſang eine von ſeinen größten und wirkſamſten Schönheiten.

Vom neuen Tetrachord.

5. Die älteſte Muſik hatte in ihren Tetrachorden keine andern Conſonanzen als die Octav, die Quinte und Quarte. Aber in der Folge ſetzte man die Terzen hinzu, deren große ſich verhielt, wie 4 zu 5, und die kleine, wie 5 zu 6. Man führte alſo vier verſchiedene Tetrachorde der Alten ein.

Die vier Töne des erſten ſtiegen nach dem Verhältniß der Zahlen

45, 48, 54, 60.

Die vier des zweyten

60, 64, 72, 80.

Die vier des dritten

90, 96, 108, 120.

Und endlich die vier des letzten

120, 128, 144, 160.

Die Zahlen werden in jedem Tetrachord größer, als ſie im vorhergehenden waren. Aber ihr Verhältniß bleibt beſtändig das nämliche. Vom erſten zum zweyten iſt ein großer halber Ton, 15 : 16. Vom zweyten zum dritten ein großer Ton, 8 : 9. Vom dritten zum vierten ein kleiner Ton, 9 : 10. Vom erſten zum dritten eine kleine Terz, 5 : 6; und vom zweyten zum vierten eine große Terz, 4 : 5.

In den Tetrachorden, von welchen ich eben geredet habe, iſt der höheſte Ton des erſten mit dem tiefſten des zweyten einerley; eben ſo wie der höheſte des dritten mit dem tiefſten des vierten. Aber das zweyte Tetrachord hatte keine Saite mit dem dritten gemein; denn der höheſte Ton des zweyten war 80, und der tiefſte des dritten 90, ſo daß vom Ende des einen, zum Anfang des andern, ein Intervall von einem großen Ton 8 : 9 war. Man nannte dieſe Zuſammenſetzung der Tetrachorde unverbunden (Tetrachordum disjunctum), weil die zwey mittlern abgeſondert waren.

Dieſe vier Tetrachorde waren aus 14 Saiten zuſammengeſetzt. Aber, um zwo Octaven voll zu machen, ſetzte man noch eine funfzehnte Saite hinzu, die einen großen Ton tiefer war, als diejenige, womit das erſte Tetrachord angefangen wurde, und der ſich folglich durch die Zahl 40 ausdrückte.

Dem unverbundenen Tetrachord (Tetrach. disiunctum) fügte man noch das verbundene bey (Tetrach. coniunctum) welches aus der höheſten Saite des zweyten die tiefſte des dritten machte, und in dieſem Tetrachord war das vierte vom dritten abgeſondert.

Um ſie zu vergleichen, muß man ſich größerer Zahlen bedienen. Jedes hatte 15 Saiten, und wenn man den Ton des tiefſten durch die Zahl 120 ausdrückt, ſo wird die Reihe zur Linken die Tonfolge des erſten, und die Reihe zur Rechten die Tonfolge des zweyten andeuten.

120	G	120	A
135	A	128	b
144	B	144	C
162	C	160	D
180	D	180	E
192	E	192	F
216	F	216	G
240	G	240	a
270	a	256	b
288	♮	288	c
324	c	320	d
360	d	360	e
384	e	384	f
432	f	432	g
480	g	480	aa

Ich habe jeder Zahl gegen über, die die Erhöhung eines Tons anzeigt, den Buchſtaben geſetzt, deſſen man ſich zur Andeutung dieſes Tons bedient, wovon ich das ganze Geheimniß erklären will. Man hat die ſieben Saiten, welche die zwey erſten Tetrachorde ausmachen, mit den ſieben erſten Buchſtaben des Alphabeths bezeichnet, und im unverbundenen Tetrachord hat man die Saite, die noch unter der tiefſten lag, mit einem G angedeutet; alſo war die erſte Octave zwiſchen zween G G enthalten, und daher entſtand das Wort Gamma, denn das G wird im Griechiſchen Gamma genannt. Da nun die funfzehnte dem unverbundenen Tetrachord beygefügte Saite die nämliche war, womit das verbundene angefangen wurde, ſo wurde jene, die im erſten den Namen G hatte, im zweyten A genannt, und folglich bekam das A in dem einen den Namen b in dem andern; und da man in dem erſten von A zu B einen Ton fortſchritt, anſtatt daß im zweyten, indem man ebenfalls von einem dieſer Buchſtaben zum andern gieng, nur in

einem halben Ton fortgeſchritten wurde, ſo bekam das b, das dieſe ſanftere Fortſchreitung andeutete, eine rundere Figur, und wurde das weiche b genannt; das andere, welches eine größere Fortſchreitung andeutete, wurde das viereckigte B, oder Bd'or genannt.

Vom Hexachord. 6. Auf das Tetrachord folgte das Hexachord, deſſen Erfinder Guido aus Arezzo war. Das neue Tetrachord hatte den Vortheil der Terzen vor dem alten voraus. Weil es aber die Unbequemlichkeit hatte, zwo falſche Quinten in einer einzigen Octav zu haben, nämlich A E, 45 und 64, und C G, 54 und 80, ſo ſuchte man eine andere Einrichtung der Töne, und man ſehe, wie es angefangen wurde. Ich habe ſchon geſagt, daß man, nach dem Verhältniß 3 : 4, auch noch eines von 4 : 5 gefunden hatte, und da man vom tiefſten Ton der Octav an, gleich in dem Verhältniß 8 : 9, gegen die Höhe zu fortſchritt, ſo brachte die große Terz, die ſich verhielt, wie 4 : 5, oder 8 : 10, einen dritten Ton hervor, der vom zweyten Ton der Octav in dem Verhältniß 9 : 10 fortſchritt. Das erſte dieſer Intervallen wurde der große Ton genannt, und das zweyte der kleine. Alſo waren vom tiefſten Ton an, bis zu dem, welcher in dem Verhältniß 4 : 5 über ihn hinaufſtieg, zween eingeſchobene Töne, und dies brachte die Reihe 24, 27, 30, 32, hervor, welche eine Quarte ausfüllte; denn 24 iſt zu 32, wie 3 zu 4, oder 3 mal 8 zu 4 mal 8. Vom dritten Ton, 30, zum vierten, 32, iſt eine Fortſchreitung von 15 : 16, die den Namen eines halben großen Tons bekommen hat.

In dieſer Beſchaffenheit hatte man alſo das Verhältniß 24 : 30, welches das nämliche iſt, als 4 mal 6 zu 5 mal 6, oder 4 zu 5, und nannte es die große Terz, weil es ſich zwiſchen dem erſten und dritten Ton befand. Auch das Verhältniß 24 : 32, welches mit 3 : 4 einerley iſt, und Quarte genannt wurde, weil es zwiſchen dem erſten

ſten und vierten Ton ſtatt fand. Ferner das Verhältniß 2 : 3, oder 24 : 36, welches Quinte genannt wurde, weil der der Zahl 36 entſprechende Ton den fünften Platz einnimmt.

Zwiſchen dem dritten und fünften Ton fand ſich ein Verhältniß 30 : 36, oder 5 mal 6 zu 6 mal 6, oder 5 : 6, welches den Namen der kleinen Terz bekam.

Da man nun gleich anfänglich in dem Verhältniß 8 : 9, hernach 9 : 10, fortgeſchritten war, ſo gieng man nun nach 32 : 36, oder nach 8 mal 4, zu 9 mal 4, in dem Verhältniß 9 mal 4 zu 10 mal 4, fort, und der ſechſte Ton entſprach der Zahl 40.

Da nun bey den Alten derjenige, welcher eine Quarte hinaufzuſteigen gelernt hatte, alle Töne kannte und anzugeben wußte, weil ihre ganze Muſik von Quarte zu Quarte gieng; ſo war auf dieſe nämliche Weiſe bey dem Hexachord derjenige, der ſeine Stimme nach den 6 Tönen ut re mi fa ſol la abwechſeln laſſen konnte, ſchon zu allen mannichfaltigen Veränderungen fähig. Dieſe Namen, womit Guido aus Arezzo die Töne ſeines Hexachords bezeichnete, nahm er von einer Hymne des heil. Johannes des Täufers.

UT queant laxis FAmuli tuorum:
REſonare fibris SOLve polluti
MIra geſtorum LAbii reatum
Sancte Joannes.

7. Alſo ſetzte man das Hexachord an die Stelle des Tetrachords. Aber dieſes dauerte nicht lange, und man fand, daß es bequemer war, dem 6ten Ton, der der Zahl 40 entſprach, einen 7ten, welcher nach dem Verhältniß 8 : 9 höher war, beyzufügen; man drückte ihn durch die Zahl 45 in folgender Reihe 24, 27, 30, 32, 36, 40, 45, aus. Von da

Von den acht neuen Noten.

zum achten 48, um mit dem erſten 24, in das Verhältniß 1 : 2, zu kommen, welches die Octav genannt wurde, — vom ſiebenten zu dieſem achten, ſage ich, fand ſich eine Fortſchreitung 15 : 16, die dem Verhältniß 30 : 32 ähnlich war; denn zwiſchen 2 mal 15 zu 2 mal 16 iſt das nämliche Verhältniß, als zwiſchen 3 mal 15 zu 3 mal 16 oder 48.

Dadurch wurde die Octav ausgefüllt, und enthielt in ſich: drey große Töne ut re, fa ſol, la ſi, oder c d, f g, a h; zween kleine Töne, re mi, ſol re, oder d e, g a; zween große halbe Töne, mi fa, ſi ut, oder e f, h c; drey große Terzen, ut mi, fa la, ſol ſi, oder c e, f a, g h; zwo kleine Terzen, mi ſol, la ut, oder e g, a c; vier reine Quarten, ut fa, re ſol, mi la, ſol ut, oder c f, d g, e a, g c; drey reine Quinten, ut ſol, mi ſi, fa ut, oder c g, e h, f c; eine falſche Quarte, fa ſi, oder f h, denn 32 : 45 iſt nicht wie 3 : 4; weil 32 : 45 iſt, wie 3 mal 32 zu 3 mal 45, oder wie 96 : 135, anſtatt daß das Verhältniß der Quarte durchaus wie 3 mal 32, oder 96, zu 4 mal 32 oder 128 ſeyn muß. Es iſt alſo nöthig, um dieſe falſche Quarte zu verbeſſern, den Ton ſi oder h nach dem Verhältniß 135 : 128 herunterſteigen zu laſſen, und dieſe Erniedrigung hat den Namen eines kleinen halben Tons bekommen. Man ſieht auch noch aus dieſem Beyſpiel, daß die Zuſammenſetzung der Töne, welche man ſuchte, einige hervorgebracht hat, die man nicht ſuchte.

Da die reine Quarte ut fa, oder c f, einen großen Ton, ut re, c d, einen kleinen Ton, re mi, d e, und einen halben großen Ton, mi fa, e f, in ſich enthält, anſtatt daß die falſche fa ſi, f h, einen großen Ton fa ſol, f g, einen kleinen ſol la, g a, und einen großen Ton la ſi, a h, daher man ſie Triton nennt, in ſich begreift, ſo ſcheint es, daß die Erniedrigung um einen kleinen halben Ton, wodurch ſie rein wird, der

Unter-

Unterſchied eines großen Tons gegen einen großen halben iſt; dies hat auch dieſer Erniedrigung 135 : 128, den Namen des b mol zuwege gebracht, deſſen Urſache wir ſchon erklärt haben.

Das Verhältniß von re la, d a, iſt 27 : 40, oder 54 : 80, anſtatt daß es zu einer reinen Quinte 54 : 81, oder 2 mal 27 zu 3 mal 27 ſeyn ſollte. Der Ton la, a, ſollte alſo ein wenig höher ſeyn, nämlich wie 80 : 81, um eine wahre Quinte auszumachen, und dieſes beweiſt die Feinheit des Ohrs überzeugend, welches einen ſo kleinen Mangel ſchon fühlt. Dieſer Unterſchied 80 : 81, hat den Namen Comma bekommen.

Die Quinte enthält eine große Terz, ut mi, c e, und eine kleine, mi ſol, e g, in ſich. Die Differenz dieſer Terzen iſt 24 : 25, und wird Dieſis genannt. Alſo iſt die Muſik mit verſchiedenen ganzen und halben Tönen bereichert worden, die ſie verſchönern und mannichfaltiger machen.

Aber bey der wahren Schönheit, müſſen nothwendig Mannichfaltigkeit und Feinheit miteinander abwechſeln. Das letzte iſt die Wirkung der Conſonanzen, nämlich der Octav, Quinte, Quarte und zwo Terzen, wie wir geſehen haben.

Es iſt wahr, die Quarte hat etwas unangenehmes. Die Urſache davon haben wir ſchon angeführt, und ſie zeigt uns, warum ſie weniger unangenehm iſt, wenn ſie oben liegt, als wenn ſie unten liegt; ſol ut, g c, z. E. mißfällt weniger als ut fa, c f. Dies kömmt davon, daß je höher der Ton einer Saite iſt, je weniger verurſacht ſie in derjenigen Erſchütterung, die als Quinte neben ihr liegt. Sol, $\bar{g}$ erſchüttert alſo die Fiber re, $\bar{\bar{d}}$ weniger, als ut $\bar{c}$ die Fiber ſol $\bar{g}$. Es iſt daher ein größerer Contraſt zwiſchen fa und ſol, f g der erſten Octav, als zwiſchen ut und re, c d, der zweyten, und folg-

lich hört das Ohr mit mehrerem Vergnügen ſol ut, g̅ c̿, als ut fa, c f. Im erſten Fall wird das dem ut, c, nahe liegende re, d, wenig erſchüttert, im zweyten Fall aber das dem fa, f, nahe liegende ſol, g, viel.

Achter Abſchnitt.

Wo die feſtgeſetzten Grundſätze genauer auf die Schönheit der Muſik angewendet werden.

Nicht durch den Zuſammenklang conſonirender Töne allein, erhält die Muſik Schönheit, ſondern auch, wenn ſich die Töne einander nachfolgen; weil das Gedächtniß den einen mit der Empfindung des folgenden vereinigt. Dies iſt das Principium einer Menge von Regeln, die ſich alle auf eine einzige zurück leiten laſſen, wenn man ſie zur Quelle zurück führt. Man muß nicht nur diſſonirende Töne nicht zuſammen ſetzen, ſondern ſie auch nicht unmittelbar aufeinander folgen laſſen, wenn es nicht in dem Fall iſt, wo ſich eine Diſſonanz von ſehr kurzer Dauer, durch eine kleine Erhöhung oder Erniedrigung, in eine vollkommene und länger dauernde Conſonanz verändert.

Dies iſt nicht blos, um das Ekelhafte einer immerwährenden Einförmigkeit zu vermeiden, daß man die Folge von zwo Octaven, von zwo Quinten, von zwo Terzen, und, aus wichtigern Gründen, von zwo Quarten (denn die Quarte gilt für nichts anders, als eine unvollkommene Diſſonanz), verbietet und mißbilligt. Dieſe Folgen ſind mehr als ekelhaft, ſie ſind uns beſchwerlich, und wir finden ſie übelklingend. In der That, wenn c c̅, und d d̅ aufeinander folgt, ſo entſteht durch den Nachklang der einen dieſer Octaven, mit der Empfindung der andern, eine ſehr läſtige Secunde und Septime. Das erſte c 24 verträgt ſich weder mit 27 dem erſten d, noch mit

mit 54 dem zweyten d̄, eben ſo wenig, wie 27 das erſte d mit 48 dem zweyten c̄.

Ferner: wenn die zwo Quinten c g, e h einander nachfolgen, ſo erregt die Empfindung des h der einen, gegen den Nachklang des vorhergegangenen c der erſten, eine ſehr unangenehme Septime. Noch ſchlimmer iſt es, wenn f c̄ auf e h folgt, weil h mit c̄ eine Secunde, und mit f eine falſche Quarte macht.

Wenn zwo große Terzen einander nachfolgen, ſo macht der erſte Ton der einen, mit dem zweyten Ton der andern, eine falſche Quinte, weil ſie übermäßig iſt; und wenn zwo kleine Terzen aufeinander folgen, ſo entſteht ebenfalls eine falſche Quinte, weil ſie mangelhaft iſt; wenn man im erſten Fall den erſten Ton um eine Dieſis erhöht, ſo kömmt er dem vierten ſo nahe, als nöthig iſt eine reine Quinte zu machen, und wenn man im zweyten Fall den vierten um eine Dieſis erhöht, ſo wird er vom erſten gerade ſo weit entfernt, als es zu einer reinen Quinte nöthig iſt.

Wenn man entferntere Töne nimmt, z. E. die zwo großen Terzen c e, g h, ſo haben ſie doch, ob ſie gleich die zwo Quinten c g, e h, in ſich begreifen, durch die Untermiſchung der Septime c h etwas ſehr unangenehmes. Die zwo c e, f a, enthalten zwo Quarten. Die zwo kleinen Terzen e g, a c̄, erregen auch zwo e f, g c; aber ſie ſind doch noch erträglich, weil ſie in der Höhe liegen. Das, was wir jetzt geſagt haben, kann auch zur Erklärung zwoer anderer Conſonanzen dienen, von welchen wir noch nicht geſprochen haben. Zwiſchen dem erſten Ton ut, c, 24, und dem ſechſten la, a, 40, iſt eine Conſonanz, die man die große Sexte nennt, deren Verhältniß iſt, wie 3 mal 8 zu 5 mal 8, oder 3 : 5; und zwiſchen dem dritten Ton mi, e, 30, und dem achten ut, c, 48, liegt eine andere Sexte, welche man die kleine nennt, deren Verhältniß 3 : 8 iſt.

Man

Man ſieht leicht, daß die Differenzen dieſer Töne nur ſehr ſelten zur Einheit zurück kommen, und daß das, was ſie in ſich enthalten, beynahe unmerklich iſt. Indeſſen haben ſie doch ihren Werth, und man ſehe, warum. In der Zeit, da das Ohr das unterſte c vernimmt, wird es auch zugleich ein wenig von der höhern Octav davon berührt, und dieſe höhere Octav, deren Empfindung erregt werden will, macht mit dem a, dem zweyten Ton der Sexte, eine kleine Terz. Dies iſt die Urſache, warum man ſo gut aus der großen Sexte in die kleine Terz gehen kann, die gerade die Octav voll macht. Das Gefühl der Octav, welches nur anfieng, wird dadurch nun wirklich erregt; und wenn man von der großen Terz in die kleine Sexte geht, ſo iſt die Fortſchreitung ebenfalls ſehr angenehm und conſonirend; denn ſie macht die Octav voll, deren c der Grundton der großen Terz c e war.

In den Beziehungen der gegenwärtigen (eben klingenden) Töne, mit denen, welche vor ihnen hergegangen ſind, liegt eine ſo große Schönheit der Muſik, daß, des natürlichen Hangs ungeachtet, welchen der Menſch für das Neue hat, man doch immer eine Arie ſchöner findet, wenn man ſich erſt ein wenig damit bekannt gemacht hat, als wenn man ſie zum erſtenmale hört; man bemerkt und fühlt die Verbindung ihrer Theile beſſer, wenn man ſchon mit ihnen bekannt iſt, und man iſt um ſo viel fühlbarer für das, was ſie auffallendes und ſchönes haben, je leichter man dieſe ſchönen rührenden Stellen gleichſam ankommen hört, und je mehr das Verlangen nach ihnen, je näher ſie kommen, wächſt.

In allen Melodien iſt ein gewiſſer herrſchender Ton, welcher dem Gedächtniß immer gegenwärtiger iſt, und ſich der Einbildungskraft ſtärker bemächtigt, als die übrigen; man bereitet ihn dazu durch ein Vorſpiel vor, in welchem er herrſcht, und auf dieſen Ton müſſen die Hauptaccorde

fallen.

fallen. Dies iſt eine nothwendige Einheit, mitten unter der Mannichfaltigkeit, die durch die Verbindung der ihnen entſprechenden Noten und Klänge hervorgebracht wird.

Wenn man aus einem Ton in den andern geht, ſo wird, wenn der zweyte keine Conſonanz gegen den erſten macht, das Ohr durch dieſe Veränderung beunruhigt, und wenn man will, daß ſie ihm erträglich werden ſoll, ſo muß ein Vorſpiel das Gefühl des erſten auslöſchen, um den herrſchenden Eindruck des zweyten an die Stelle deſſelben zu ſetzen.

Wenn die **großen Terzen** mit dieſem in einer Melodie herrſchenden Ton zuſammen ſchlagen, ſo ſagt man, daß dieſe Melodie aus einem **Durton** gehe; und der **Mollton** iſt derjenige, wo der **Hauptton** mit **kleinen Terzen** zuſammen ſchlägt. Die erſte dieſer Tonarten giebt einer Melodie Ernſt und Stärke. Aus der zwoten entſteht Feinheit, und ſie iſt am geſchickteſten zärtliche Empfindungen auszudrücken. Die Verſchiedenheit der Verhältniſſe 4 : 5, und 5 : 6, bringt dieſen Unterſchied der Wirkung hervor. Die **große Terz** iſt ein wenig höher, das Ohr fühlt es, und es iſt gewiß, daß man Mühe hat es zu glauben, wenn man in der Theorie ſieht, daß dieſer Unterſchied nicht größer iſt, als 24 zu 25. Da ſich nun die Stimme erhebt, um aufmunternde Empfindungen auszudrücken, und erniedrigt, wenn ſie ſanftere und zärtlichere Empfindungen erregen will, ſo iſt es ſehr begreiflich, daß die **große Terz** zum Ausdruck der erſten, und die **kleine** zum Ausdruck der letzten am bequemſten iſt.

Die Wirkung dieſer **Terzen** wird auf eine ganz andere Art merklich, wenn durch eine Veränderung von einer **Dieſis** einer von den Tönen eine andere Terz hervorbringt, als das Ohr natürlicher weiſe erwartet hat. Denn die

die Ueberraſchung vergrößert allemal die Wirkung von allem, was Eindrücke auf uns machen kann.

Hierinn liegt die Wirkung des viereckigten ♮ und runden b, die den Ton um eine Stufe erhöhen oder erniedrigen, und ihn von demjenigen verſchieden machen, welchen die gewöhnliche Folge der Leiter hervorgebracht haben würde; dieſe Erhöhung oder Erniedrigung wird alsdenn um ſo mehr gefühlt, weil das, was aus dem gewöhnlichen Gang geht, Leidenſchaft anzeigt, und den Empfindungen mehr Heftigkeit oder mehr Sanftes giebt.

Man begreift ohne Mühe, daß dieſe ſo wirkſamen Veränderungen auf ein ganz ungeübtes und unmuſikaliſches Ohr doch vielleicht keinen Eindruck machen können; denn einem ganz ungeübten Ohr iſt alles gleich, — das Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen wird ihm nicht anders vorkommen, als wenn es nothwendig in die Folge des Geſangs gehörte, und aus dieſer Urſache iſt es ſehr wichtig, ſich an einen gewiſſen, beſtimmten und feſtgeſetzten Ton (ton fixe) zu gewöhnen; denn wenn man alle Augenblicke den Grad der Anſpannung in den Saiten verändert, ſo wird es nicht ſo merklich, wenn die Töne einer Melodie entweder außerordentlich erhöht, oder unter den gewöhnlichen Grad erniedrigt ſind. Das Herz, um dieſe neuen Töne deſto leichter zu finden, und ihre Annehmlichkeit zu fühlen, geht auf gewiſſe Weiſe in einen Ton, der ihnen entſpricht, und es neigt ſich zu Empfindungen von Stärke oder Zärtlichkeit, je nachdem es durch die Erhöhung oder Erniedrigung der Töne vorbereitet worden iſt.

Die Alten hatten zwölf Moden oder Tonarten in ihrer Muſik; und die Neuern haben ihrer eben ſo viel. Man ſehe, welche Beſchaffenheit es damit hat. In dem Umfang einer Octav ſind zween halbe Töne, und dieſe zween halben Töne können verſchiedene Stellen einnehmen: z. E. um vom erſten Ton c 24 zum vierten f 32 zu gehen,

gehen, kann man durch einen großen Ton, einen kleinen, und einen halben großen Ton gehen, und dadurch kömmt folgende Reihe heraus, 24. 27. 30. 32. Man kann aber auch durch einen halben, und hernach durch zween Töne gehen, ſo bekömmt man folgende Reihe: 15. 16. 18. 20. und die Quarte iſt 18 zu 20, die kleine Terz 15 zu 18, und die große Terz 16 zu 20. Endlich kann man auch durch einen großen, halben großen, und kleinen Ton gehen; nach der Ordnung der Zahlen 120. 135. 144. 160. Denn 120 iſt zu 135 wie 8 mal 15 zu 9 mal 15; 135 zu 144 wie 15 mal 9 zu 16 mal 9; und 144 zu 160 wie 9 mal 16 zu 10 mal 16.

Vor den Sylben der Solmiſation, ut re mi &c. die heutiges Tages im Gebrauch ſind, bezeichnete man die Töne durch die Buchſtaben des Alphabeths; der tiefſte Ton wurde mit dem Buchſtaben G, der folgende mit A, der dritte mit B, und der ſiebende mit F bezeichnet; der achte, der die erſte Octav endigte, und die zwote wieder anfieng, wurde mit einem kleinen g, der neunte mit einem kleinen a, und ſ. f. bezeichnet, ſo daß man alſo ſieben Octaven Gg, Aa, Bb, Cc, Dd, Ee, Ff hatte. In jeder dieſer Octaven fand ſich der halbe Ton auf einer andern Stelle, und daher entſtanden ſieben Tonarten oder Moden. Allein, da in jedem dieſer ſieben Moden der herrſchende Ton nicht nur in ſo fern herrſchend war, als ſeine Quinte dem unterſten, und die Quarte dem oberſten Ton näher war, ſondern auch in ſo fern, als ſich die Quinte, indem ſie die Octav theilte, der Höhe, und die Quarte der Tiefe näher fand, ſo theilte ſich jede Tonart in zwo Gattungen, wovon die erſte die Hauptgattung hieß, weil die Quinte deſto angenehmer, und die Quarte deſto unangenehmer iſt, je näher ſie beyde am tiefſten Ton der Octave liegen. Daraus hätten alſo 14 Moden entſpringen müſſen. Indeſſen nimmt man ihrer

ihrer doch nur 12 an, weil in der Octav Hh, die Quinte ſehr falſch iſt, denn ſie verhält ſich wie die Zahlen 45 und 64, anſtatt daß ſie ſich verhalten ſollte wie 45 und 67 und $\frac{1}{2}$, das heißt: daß anſtatt ſie ſich verhalten ſollte wie 90 zu 135, verhält ſie ſich blos wie 90 zu 128, den Betrag eines weichen b zu tief. Man verwirft auch noch die Octav Ff, weil F H, die erſte Quarte, die ſie enthält, aus drey Tönen beſteht, anſtatt daß ſie nur zween und einen halben enthalten ſollte.

So viel Verwechslungen der Stelle für die **halben Töne**, ſo viel **Moden**. Man wendet in der Muſik viele Aufmerkſamkeit auf die **halben Töne**; da ſie ſanftere und allmähligere Fortſchreitungen verurſachen, ſo entfernt ſich ein Geſang, in welchem ſie vorkommen, weniger von der gewöhnlichen Stimme, und aus dieſer Urſache findet man ihn natürlicher. Dieſe **halben Töne** nun bringen verſchiedene Wirkungen hervor, je nachdem ſie dem tiefſten Ton näher oder entfernter liegen, und geben daher den Melodien entweder mehr Ernſt oder mehr Heiterkeit und Lebhaftigkeit. Indeſſen zweifle ich doch, daß dieſer Unterſchied ſo weit gehe, als es uns eine alte Tradition ſagt, und es ſcheint mir, daß die Erfahrung das Gegentheil beweiſe, denn in jeder Tonart findet man lebhafte und muntere, zärtliche und ſanfte, und ernſthafte Melodien, die ihrer Beſtimmung hinlängliche Gnüge thun, wenn ſie gut ausgeführt werden; denn nur aus dem Verhältniß der Theile erhält eine Melodie ihre größte Wirkung und Schönheit.

Aber wie mag dieſe Tradition entſtanden ſeyn? Ich werde meine Vermuthungen darüber vortragen.

Einem geſchickten Muſiker iſt nicht unbekannt, daß die ſchönſten Melodien an ſich ſelbſt noch eine große Annehmlichkeit durch ihre Neuheit erhalten; dieſer Grund, mit der natürlichen Neigung, ſich vor andern auszuzeichnen, zuſammengenommen, mußte einen Muſiker des

Alter-

Alterthums dahin bringen, ſich für dieſe halben Töne eine Lage auszuſuchen, die von derjenigen verſchieden war, die ſeine Vorfahren oder andere, die mit ihm zugleich lebten, angenommen hatten, und wenn alsdenn die Melodien an ſich ſelbſt ſchon gut waren, ſo diente dieſe Neuheit, ihren Werth noch zu vermehren.

Ein durch guten Erfolg aufgemunterter Muſiker fährt fort in dem nämlichen Ton zu arbeiten, und wenn ſeine letzten Werke dem guten Ruf der erſtern entſprechen und ihn unterſtützen, ſo wird die Tonart, in der ſie abgefaßt ſind, berühmt; man ſah als eine Wirkung der geheimen Kraft dieſer Tonart an, was weit eher der Annehmlichkeit und der eigenen Verbindung der Töne hätte zugeſchrieben werden müſſen. Außerdem, da die meiſten Menſchen, und hauptſächlich große Männer, die in den Künſten ſehr weit gekommen ſind, einen herrſchenden Humor haben, den ſie wenig zu verbergen wiſſen (dies iſt ſogar ein Umſtand, der hauptſächlich unter den Muſikern herrſcht), ſo ſetzt ein Mann, nach der Neigung ſeines Naturells, zärtliche, klagende, traurige Melodien, es glückt ihm, wenn er in dieſem Geſchmack arbeitet, und man ſchreibt alsdann dieſen glücklichen Erfolg dem Verhältniß zu, in welchem dieſe Gattung von Melodie mit der Tonart ſteht, in welcher ſie gemacht iſt. Noch mehr: zu allen Zeiten iſt die Welt voll von knechtiſchen Nachahmern geweſen; diejenigen alſo, die in einem Ton componiren wollten, welcher ſchon in Ruf war, bildeten ſich ein, daß es ihnen beſſer glücken würde, wenn ſie nicht nur die Tonart, ſondern auch den Charakter der Melodiengattung nachahmten, an welchen ſich der Erfinder der Tonart hauptſächlich gebunden hatte. Dieſe doppelte Nachahmung verſchaffte eine Leichtigkeit, von den gut aufgenommenen Melodien das Taktmaaß zu entwenden, und aus vielen kleinen Stücken zuſammengeſetzte Dinge hervorzubringen.

Man wurde dadurch in der Gewohnheit beſtärkt, mit jeder Tonart eine beſondere Gattung von Empfindung zu vereinigen, und ſobald man die Tonart gewahr wurde, neigte ſich das Herz und die Einbildungskraft augenblicklich zu derjenigen Gattung von Empfindung, zu deren Ausdruck man dieſe Tonart am geſchickteſten glaubte. Das Beſtreben der Zuhörer alſo, ſich dieſen Empfindungen zu überlaſſen, und dadurch die Wirkung derſelben zu vergrößern, um für ſich ſelbſt den Vortheil daraus zu ziehen, ſtärker gerührt zu werden, alles dieſes trug dazu bey, ein Vorurtheil immer mehr und mehr zu befeſtigen, und ihm endlich das Anſehen eines Geſetzes zu geben.

Die Anzahl der **Moden** vermehrte ſich nach und nach bey den Alten, und ſtieg bis zu 15; aber, wie **Claudius Ptolomäus** ſehr richtig bemerkt hat, einige derſelben waren nur dem Namen nach von einander unterſchieden. Man ſchrieb einem jeden ſeine Kräfte und ſeinen beſondern Charakter zu; die **doriſche Tonart** wählte man für ernſthafte Geſänge; die **phrygiſche** zur Erregung des Zorns; die **joniſche** zur Freude und Munterkeit; die **lydiſche** zur Traurigkeit, und die **mixolydiſche** zur Beruhigung.

Nach dem Beyſpiele der Alten haben die Neuern ebenfalls jeder ihrer Tonarten beſondere Wirkungen zugeſchrieben.

Die erſte, ut mi ſol ut, c e g $\bar{c}$, iſt, wie ſie ſagen, zu Tanzmelodien am bequemſten.

Die zwote, ſol ut mi ſol, g c e g, zu Klagen und zur Traurigkeit.

Die dritte, d f a d, re fa la re, zum Ernſt.

Die vierte, la re fa la, a d f a, zur Erregung der Unruhe.

Ich gedenke ſie aber hier nicht alle, jede nach ihrer Ordnung, und ihren vermeynten Kräften, zu verzeichnen, weil

weil ſie mit der Vernunft, wenigſtens nach meinem Bedünken, nicht recht übereinzukommen ſcheinen.

Wir haben geſehen, daß die Schönheit der Conſonanzen in einer regelmäßigen Abwechslung der Mannichfaltigkeit und Einheit beſteht. Wir haben bemerkt, daß in jeder Melodie ein herrſchender Ton (eine Einheit) seyn muß, und daß, wenn man von einem Ton zum andern geht, dieſe Töne Verhältniß und Beziehung miteinander haben müſſen; das heißt: daß ſie nebſt der Mannichfaltigkeit auch eine merkliche Einheit enthalten. Dieſe regelmäßigen Vermiſchungen der Einheit und Mannichfaltigkeit machen auch das Zeitmaaß nothwendig. Die Nothwendigkeit, die Mannichfaltigkeiten einer Muſik unter einige Einheit zu ordnen, erfordert, daß ſich gleiche ähnliche Takte aneinanderhängend nachfolgen; und auf dieſes nämliche Principium gründet ſich die Schönheit der Repriſen, und die Schönheit derjenigen Tonfolgen, wo die an ſich verſchiedenen Töne, in Rückſicht auf Höhe und Tiefe, nach und nach gleiche Verhältniſſe beobachten; und endlich auch die Schönheit der Abwechslungen, und Wiederholungen gewiſſer vorzüglich angenehmer Stellen. Es dient dazu, uns für das, was dieſe Abwechslungen angenehmes haben, deſto fühlbarer zu machen, daß man ſich auf einmal und plötzlich von einem Satz entfernt, dem man ſich durch eine Reihe von Tönen, die uns natürlicher Weiſe dahin leiteten, genahet hatte, um deſto geſchwinder wieder zu ihm zurück zu kommen.

Die Schönheit der Conſonanzen, und die Annehmlichkeit ihrer Wirkungen, hängt auch noch von ihren Beziehungen mit dem Platz, welchen ſie einnehmen, ab. Wenn eine Arie zwo Repriſen hat, ſo ſchließt die erſte gewöhnlich in der Quinte, und die zwote in der Octav. Die Terzen und Sexten ſind vom Anfang der Arie an bis zum Ende nur hin und wieder eingeſtreut. Die Einheit hat Verhältniß mit der Ruhe; die Quinten und Octa-

ven alſo, welche die meiſte Einheit haben, ſchicken ſich am beſten zum Ende. Aber diejenigen Conſonanzen, welche mehrere Mannichfaltigkeit enthalten, erhalten die Aufmerkſamkeit rege, und erwecken den Wunſch nach der Fortſetzung neuer Empfindungen, bis die Einheit dazu kömmt, in einer Zeit, wo man froh iſt, ſich erholen zu können.

In ſehr lebhaften Melodiengattungen, wie die Giquen und Gavotten ſind, und überhaupt in allen denen, die ſich dem Rondeau nähern, kann man auch mit Terzen und ſogar mit Quarten ſchließen, weil man will, da ſie ſehr oft wiederholt werden müſſen, daß das Ohr dieſe Wiederholungen wünſche.

Allein es giebt noch ein anderes Verhältniß, aus welchem die Muſik ihre größte Stärke und eine ihrer vorzüglichſten Schönheiten zieht; dies iſt das Verhältniß der Worte, welche man ſingt, mit den Empfindungen, die ſie ausdrücken, und den Tönen, mit welchen man ſie hören läßt.

Der Wohlklang der Verſe, ihre Kürze, ihre Länge, das Sanfte oder Harte und Rauhe der Worte, woraus ſie zuſammengeſetzt ſind, die Geſchwindigkeit oder Langſamkeit, die dieſe Worte, nebſt den Sylben, woraus ſie beſtehen, in der Ausſprache erfordern, die Geſchicklichkeit, womit die Stellen, wo die Stimme einen Abſatz macht, auf einen geendigten Sinn fallen, oder auf einen Sinn, der nur halb ausgedrückt iſt, wenn die Dinge, welche man ſagt, verdienen, daß die Stimme unterbrochen werde, und man ſie nicht anders als mit großen Nachdruck ausſpreche; — alle dieſe Verbindungen, ſparſam und verhältnißmäßig mit den Ideen und Empfindungen, die man ausdrücken will, angebracht, dienen dazu, dieſe Ideen lebhafter und die Empfindungen tiefer zu machen. Und wenn ſich die Verhältniſſe der Töne zu allen dieſen angezeigten Beziehungen geſellen, ſo findet der menſchliche

Geiſt,

Geiſt, der gemacht iſt, richtige Verhältniſſe zu genießen und zu billigen, in Stücken, wo alles ſo gut und richtig geordnet iſt, nichts, was ihn nicht bezaubert; er wendet ſeine ganze Aufmerkſamkeit auf ſie, und man weiß, daß der Grad ſeiner Empfindſamkeit allemal dem Grad ſeiner Aufmerkſamkeit entſpricht.

Es iſt nicht nöthig, in der Muſik ſowohl als in der Poeſie ſehr erfahren zu ſeyn, um ſich von dem, was ich eben geſagt habe, zu überzeugen. Man ſey z. E. aufmerkſam auf eine Menuet, deren Takte voll von Tönen ſind, die ſehr geſchwind vorüber gehen. Wenn man ihnen Worte anpaſſen will, ſo erregt die Geſchwindigkeit, womit ſie ausgeſprochen werden müſſen, etwas unerträglich Lächerliches. Weit geſchwinder reden, als man gewohnt iſt, um Empfindungen auszudrücken, die der Aufmerkſamkeit würdiger ſind, als die der gewöhnlichen Rede, heißt auf das, was man thut, nicht denken; man ſingt in der Abſicht, empfindlicher zu rühren, wenn man aber zu geſchwind ſingt, ſo ſetzt man ſich in die Unmöglichkeit, ſeinen Zweck zu erreichen. Nie darf die Ausſprache im Geſang gezwungen ſeyn, man muß nicht kurze Sylben über ihre natürliche Dauer verlängern, hauptſächlich, wenn man einen Augenblick vorher lange Sylben abgekürzt hat, — es muß alles Beziehung und Uebereinſtimmung haben.

Es giebt Stücke von einer ſo auffallenden Schönheit, und ſo ausgeſucht vortrefflich, daß alle Welt davon bezaubert wird. Man ermüdet nicht, ſie zu hören, und macht eine Menge von Liedern (Chanſon) darüber. Dieſe Veränderungen gefallen, wenn ſie ſich von der Gattung von Empfindung, wofür die Stücke anfänglich gemacht waren, nicht entfernen. Ein ſcherzhaftes Lied auf eine ernſthafte Melodie, oder ernſthafte Empfindungen über eine ſcherzhafte Melodie ſind nicht zu ertragen, wenn man

nicht die Abſicht hat, durch das Lächerliche, welches ein ſolcher Contraſt verurſacht, Lachen zu erregen.

Aber, wenn es Stücke giebt, deren Schönheit wirklich nicht zu läugnen iſt, woher kömmt es denn, daß ſie nicht allen Menſchen, und nicht zu jeder Zeit gefallen? Dies kömmt daher, daß nicht alle Menſchen einen richtigen Geſchmack haben, und ſogar, wenn ſie ihn haben, daß er nicht immer und zu allen Zeiten richtig iſt. Sie urtheilen oft noch ihrem Humor und nach Vorurtheilen über Dinge, ſie betriegen ſich oft, ſie ſind endlich leichtſinnig, und lieben die Veränderung, ſelbſt bey der Schönheit. Einen neuen Zug, ſelbſt von mittelmäßigem Werth, fühlen ſie ſehr lebhaft, und von den ausgeſuchteſten Schönheiten werden ſie nicht gerührt, ſobald ſie ſie ſchon kennen, weil ſich ihre Aufmerkſamkeit nur ſehr nachläſſig darauf wendet. Aber beſteht am Ende die Schönheit der Muſik, ſowohl als der Poeſie, die ſo ſehr mit ihr zuſammenhängt, nicht in einem **ich weiß nicht was**, weil Verſe und Compoſitionen, wenn ſie auch mit aller nur möglichen Kunſt verfertigt ſind, doch abſcheulich ſeyn können, und oft ſogar eben deswegen, weil man der Kunſt gefolgt iſt?

Das, was dieſer Einwurf ſagt, iſt nicht ganz richtig, auch nicht in ſeinem ganzen Umfange. Denn 1) wenn die Kunſt zu ſehr hervorſticht, ſo iſt es ein Beweis, daß man nicht alle Regeln genau befolgt hat, weil es eine Hauptregel der Kunſt iſt, ſie zu verbergen, und nicht zu ſehr ſehen zu laſſen. Dies muß, wie ich glaube, aus zwo Urſachen geſchehen. Die erſte iſt die Entfernung unſers Herzens von allem, was nur den geringſten Anſchein von Zwang hat. Wir lieben natürlicherweiſe die Freyheit, und können nicht ertragen, daß man glaube, durch eine knechtiſche Anhänglichkeit an irgend etwas, die in einen großen Grad von Zwang übergeht, vortrefflich ſeyn zu können; wir ſelbſt verlangen nicht, um dieſen

Preis

Preis andere zu übertreffen, es würde uns zu viel koſten. Die zwote Urſache unſers Mißfallens, wenn ſich die Kunſt zu leicht bemerken läßt, entſteht von der Trockenheit ſelbſt, wodurch ſie ſo leicht ſichtbar wird. Es iſt eigentlich nicht die zu ſehr hervorſcheinende Kunſt, warum wir einem Werke unſere Achtung verſagen, ſondern weil die Kunſt ſelbſt zu trocken iſt, und der Trockenheit wegen nicht ſo geſchwind gefühlt werden kann. Man hat mehr Mühe ſie aus dem Ueberfluß heraus zu ſuchen, wir verlangen daher Reichthum in den Compoſitionen. Die Kunſt wird verächtlich, wenn ſie zu weit unter der Natur iſt, die in allen ihren Werken, nicht nur Mannichfaltigkeit, ſondern auch immer Reichthum hat.

3. Um ein Werk ſchön zu machen, iſt es nicht hinlänglich, daß man gegen keine Regel verſtoße, man muß ſogar alle diejenigen beobachten, die dabey befolgt werden können, oder doch wenigſtens einen großen Theil derſelben. Man wird leicht gewahr, was wider eine Regel verſtößt, aber nicht ſo leicht kann jeder ſagen, was für Regeln vernachläſſigt worden ſind. Man fühlt aber die Wirkung dieſer Vernachläſſigung, obgleich nicht jedermann die Urſache derſelben errathen kann. Ein vortrefflicher Compoſitor muß gleichſam von den Regeln abgeformt werden, er muß davon voll und ſo durchdrungen ſeyn, daß ſie ihm in einem ſolchen Grade natürlich geworden ſind, daß er ſie befolgen kann, ohne nöthig zu haben, allemal beſonders an ſie zu denken. Wenn er auf zwo, drey, ſechs u. ſ. f. Regeln denken muß, wenn er ihre Plätze, und die Gelegenheiten ſie in Anwendung zu bringen, erſt hervorbringen muß, ſo wird ſeine Aufmerkſamkeit getheilt, vom wahren Punkt abgelenkt, ermüdet, und dadurch unfruchtbar, und ſeine Materialien werden der Kunſt nicht entſprechen, womit er ſich vergeblich bemüht, ſie zu verſchönern.

4. Das Verhältniß, welches zwiſchen den Organen der Sprache und des Gehörs herrſcht, macht, daß man dasjenige mit Vergnügen hört, was mit Leichtigkeit ausgeſprochen wird, ſo wie im Gegentheil, die Anſtrengung desjenigen, der redet oder ſingt, den Zuhörern misfällt. Dieſe Sympathie geht noch weiter. Man kann ſagen, daß die Geiſter und die Herzen der Menſchen ſo viele Aehnlichkeit haben, daß das, was in dem einen leicht entſteht, von dem andern eben ſo leicht gefühlt werden kann. Ideen, die bey dem Erfinder derſelben nur gezwungen aufeinander folgen, finden ſelten diejenigen, denen man ſie mittheilen will, geneigt ſie anzunehmen. Die eine folgt nicht aus der andern, es ſind lauter abgeriſſene unzuſammenhängende Stücke, ohne Verbindung und Einheit. Aber was bey dem Urheber aus der Quelle fließt, macht ſich augenblicklich einen Weg, und findet Eingang bey dem Zuhörer. Jeder Zug ſcheinet eine Entwickelung des vorhergehenden zu ſeyn. So oft alſo die Kunſt das Abzeichen eines Zwangs trägt, wie es faſt immer zu ſeyn pflegt, wenn ſie zu ſehr hervorſticht, ſo leidet man, und nimmt an der Mühe des Muſikers Theil; man fühlt mit ihm, wie viel Anſtrengung ihm ſein Werk gekoſtet hat.

5. Beſonders muß in den muſikaliſchen Stücken, und in Gedichten eine gewiſſe Bewegung herrſchen, die ihnen Leben giebt, und aufs Herz wirkt, nachdem ſie vorher aufs Ohr gewirkt haben. Aber der Begriff von dieſen Bewegungen entſteht nur in einem Geiſte, der ſelbſt lebhaft bewegt iſt. Eine Einbildungskraft, die nur die Regeln durchläuft, um einigen Beyſtand von ihnen zu erbetteln, iſt nicht einmal im Stande, ſich ihrer aller zu erinnern, vielweniger ſie auszudrücken.

6. Die Verſchiedenheit des Geſchmacks kömmt oft von der Verſchiedenheit des Humors. Ein Stück, welches einem traurigen Menſchen behagt, hat nichts übereinſtimmendes mit der Beſchaffenheit eines muntern und

fröhli-

fröhlichen, und auf der andern Seite, was dieſem gefällt, ſcheucht jenen zurück. Dieſe ſo verſchieden aufgenommenen Stücke können indeſſen doch beyde gut ſeyn, aber nach der Art, wie zween für ganz verſchiedene Körper gemachte Kleider. Wir haben ſchon oft angemerkt, daß die Schönheit relativ iſt, und die Schönheit der Muſik muß nothwendig in dieſem Sinn relativ ſeyn, denn ohne zu rechnen, daß wir gewöhnlich gerne in unſerm Humor bleiben, daß wir Urſache zu haben glauben, darinn zu beharren, und daß eine unſerer erſten Neigungen iſt, alles dasjenige von uns zu entfernen, was uns davon abzubringen drohet, ſo kömmt zu dieſer auf Eigenliebe und die Natur unſerer Seele ſelbſt gegründeten Urſache, noch eine zwote, welche aus einem phyſiſchen und zwiſchen der Beſchaffenheit unſerer Organen und der Töne, die auf ſie wirken, nothwendigen Verhältniß entſteht. Jede Leidenſchaft gründet ſich auf eine beſondere Bewegung des Bluts und der Lebensgeiſter, und jede Art von Bewegung in den Lebensgeiſtern giebt ihnen ſelbſt, und den Fibern unſers Körpers, welche dieſe Lebensgeiſter ausfüllen, einen gewiſſen Grad von Ausdehnung, und folglich auch Schnellkraft. Wir ſind alſo auf eine gewiſſe Weiſe ſo geſtimmt, daß wir bald mit gewiſſen Tönen, bald mit andern übereinſtimmen können. Wir haben ſchon verſchiedene Wirkungen dieſer ſympathetiſchen Bewegungen geſehen, auch die Urſachen derſelben angeführt. Hier will ich nur noch hinzufügen, daß wenn man zwey, vermittelſt des hineingegoſſenen Waſſers, in den Einklang geſtimmte Gläſer nimmt, der Schlag des einen auch augenſcheinlich das Waſſer des andern in Erzitterung bringen wird. Dies geſchieht vermöge eben ſolcher Verhältniſſe und Urſachen, vermöge welcher wir von gewiſſen Stücken im Innerſten des Herzens ſo gerührt werden können, und ſie ſo ſtark empfinden, als wenn wir überall nichts als Ohr wären. Aber wenn der Zuſtand unſerer Lebensgeiſter, und die ge-

genwärtige Beſchaffenheit unſerer Organen in einer ſolchen Lage ſind, daß ſie mit den in einem Stück herrſchenden Bewegungen ganz entgegen geſetzte Schwingungen und Erzitterungen machen, ſo müſſen nothwendig dieſe entgegengeſetzten Wirkungen, nicht nur im Ohr, ſondern auch im ganzen Körper, äußerſt unangenehme Empfindungen verurſachen. Nichts iſt gewöhnlicher, als daß uns gewiſſe Geräuſche die Zähne angreifen. Der berühmte Boyle erwähnt einer Perſon, die kein Meſſer auf Eiſen ſchaben hören konnte, ohne daß ihr das Zahnfleiſch blutete. Er redet auch von einer andern Perſon, auf welche der Klang einiger Inſtrumente noch ſchlimmere Wirkung that (*). Es iſt alſo bisweilen mit der Muſik, wie mit den Arzeneymitteln, deren Kräfte, ohne aufzuhören, reel zu seyn, nicht allen und jeden gleich zuträglich ſind, nicht allein wegen der Verſchiedenheit der Krankheiten, ſondern auch wegen der Verſchiedenheit der Temperamente. Das Gift der Tarantul, welches nicht einerley Wirkung auf alle Menſchen macht, weil es ihre Nerven und Lebensgeiſter nicht in gleichen Beſchaffenheiten findet, verurſacht auch nicht in allen, die es vergiftet, gleiche Anſpannungen. Aus dieſer Urſache iſt ein Stück, welches geſchickt iſt, die Fibern eines Menſchen zu bewegen, und ſie von dem Gift, womit ſie durchdrungen ſind, zu befreyen, nicht eben ſo geſchickt, das nämliche Gift von einem andern zu vertreiben; es gehört ein anderes Stück dazu, ein Stück, deſſen Bewegungen mit dem gegenwärtigen Zuſtand der vergifteten Fibern in mehrerem Verhältniß ſtehen. Man ſieht hieraus, woher es kömmt, daß, wenn man einen Menſchen vermittelſt der Muſik aus einer Leidenſchaft in eine andere verſetzen will, z. E. aus der Fröhlichkeit in Ernſt, oder aus dem Ernſt in Fröhlichkeit, man ihn nicht durch Stücke, die ſeinem gegenwärtigen Humor geradezu ent-

(*) Une incontinence d'Urine.

entgegen ſind, unwillig und böſe machen muß; man muß ſich vielmehr ſeiner Aufmerkſamkeit dadurch bemächtigen, daß man ihn anfänglich Stücke hören läßt, die mit ſeinem gegenwärtigen Zuſtand übereinſtimmen, und ſodann nur nach und nach Gradweiſe in Töne und Verbindungen der Töne übergehen, die ſich der Art unmerklich nähern, welche dem neuen Zuſtand, in den man ihn verſetzen will, angemeſſen ſind.

Man begreift alſo, woher es kömmt, daß ein und eben daſſelbe Stück dem einen Vergnügen und dem andern Misvergnügen machen kann; aber welche Urſachen wird man von der allgemeinen Abneigung einiger vor allem, was man Muſik nennt, anzugeben wiſſen? Dinge, an die man ſich von der Kindheit an unmerklich gewöhnt, und nach und nach darinn beſtärkt hat, ſind einer ſolchen Wirkung fähig. Man müßte wenig über den Menſchen nachgedacht haben, wenn man die Wirkſamkeit dieſer Gewohnheiten nicht erkennen wollte. Aber auch außerdem kann man ſagen, daß es Leute giebt, welche, ihres traurigen, düſtern und unruhigen Humors wegen, alle ihre Munterkeit aus einer immerwährenden Zerſtreuung ziehen müſſen; ſobald alſo die Muſik ſie einen Augenblick feſt hält, verſchwindet ihre Freude, ſie ſind gleichſam zu ſich ſelbſt gekommen, und dieſes können ſie nicht, ohne ein Leeres zu fühlen, in welchem ſie ſich verlieren. Sie begraben ſich gleichſam in Misvergnügen und ſchwarze Melancholie.

7. Es giebt Leute, deren Ohren von einer zu groben Beſchaffenheit ſind, als daß ſie die Feinheiten der Muſik und die feinen Verbindungen, die die Schönheit derſelben ausmachen, empfinden könnten; ſelbſt diejenigen, auf welche ſie wirken, fühlen ſie nicht alle in gleichem Grad. Die einen haben entweder von Natur, oder durch die Wirkung der Uebung einen ausgebreitetern und feinern Geſchmack, als die andern; dieſe verlangen Simplicität,

aber

aber jene mehr Mannichfaltigkeit, verwickeltere Zuſammenſetzung, und weniger merkliche Einheit. Dieſe fühlen ſie mit einem beſondern Vergnügen, und können es da genießen, wo die andern nichts als Verwirrung und Unordnung gewahr werden.

8. In den Arten von Stücken, wo mehr Combinationen und Schwierigkeiten ſind, die daher am geſchickteſten ſind diejenigen zu unterhalten, welche ſich durch lange Uebung eine große Geſchicklichkeit erworben haben, deucht mich, daß man zween Dinge unterſcheiden müſſe, nämlich: die Kraft das Ohr zu beluſtigen, und die Kraft das Herz zu rühren. Man ergötzt beſſer durch Zierlichkeiten, durch auffallende und überraſchende Tonfolgen, und durch Schwierigkeiten, deren gute Ausführung man bewundert; aber des Herzens bemächtigt man ſich gewöhnlich weit ſicherer, wenn man den geradeſten und einfachſten Weg dahin geht. Der Geiſt verliert die Verbindung der Ideen, die ein Stück, welches geſungen wird, ausmachen, aus den Augen, und fühlt die Wirkung derſelben nicht mehr, ſobald Coloraturen über ein einziges Wort, und bisweilen gar über eine einzige Sylbe, ſich ſeiner ganzen Aufmerkſamkeit bemächtigen.

Wenn man die Beſchaffenheit der Streitfrage, in Abſicht auf den Vorzug dieſer oder jener Muſikgattung, genau genug beſtimmte, ſo glaube ich, der Streit würde bald entſchieden ſeyn; die Streitfrage iſt zuſammengeſetzt, man müßte ſie alſo in ihre Theile auflöſen, und jeden insbeſondere abhandeln.

Die Töne werden combinirt, die Muſik kann folglich unendlich mannichfaltig ſeyn. Man könnte die Octav in weit mehrere Theile theilen, als wir derſelben angenommen haben. Zu verſchiedenen Zeiten hat man ſie auch verſchiedentlich getheilt. In unſern Tagen haben Huygens und Sauveur neue, ſinnreiche, gelehrte und gründliche Syſteme vorgetragen, deren Ausübung vielleicht

ihre Bequemlichkeit haben würde. Was für ein Syſtem man aber auch wähle, und welche Combinationen man mache, ſo muß man doch immer bedenken, 1) daß die unveränderlichen Verhältniſſe 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, nebſt der Folge und Ausfüllung, 3 : 5, 5 : 8, die Grundlage der Muſik und ihrer Schönheit ſind. 2) Daß alle andern Veränderungen und Abweichungen, die ſie bereichern, um ſchön zu ſeyn, ſich vermittelſt einer gewiſſen Aehnlichkeit vereinigen müſſen, und wir haben geſehen, daß ſie auf mehr als eine Art zur Einheit zurückkommen können. 3) Das Verhältniß der Töne und ihrer Combinationen mit den Empfindungen, die man ausdrücken will, und dem vorgeſetzten Endzweck, iſt ebenfalls zur Schönheit der Muſik weſentlich. Ihre Uebereinſtimmung endlich mit den Beſchaffenheiten unſerer Geiſter und Organen, iſt relativ und veränderlich, aber in ihrer Veränderung doch immer ſehr reel.

II.

1. Daniel Webb's Betrachtungen über die Verwandſchaft der Poeſie und Muſik ꝛc. Aus dem Engliſchen überſetzt von Johann Joachim Eſchenburg. Leipzig, bey Engelhard Benjamin Schwickert, 1771. 169 Seiten in klein 8.

Der Hr. Prof. Eſchenburg hat uns hier in dieſer Ueſerſetzung mit zwo verſchiedenen Schriften des Herrn Webb bekannt gemacht, die es ihres Werths wegen vorzüglich verdienten. Diejenige, die uns hier am meiſten intereſſirt, und im Buche die erſte iſt, kam ſchon 1769. unter dem Titel: Obſervations on the correſpondence between Poetry and Muſic zu London heraus; die zwote aber: Remarks on the beauties of Poetry noch früher, nämlich ſchon 1762. Dieſe letztere iſt hier nur gleichſam im Auszuge, die erſtere aber ganz überſetzt geliefert. Der Werth einer Eſchenburgiſchen Ueberſetzung iſt bekannt; von dieſer Seite haben wir alſo nichts zu ſagen, ſondern ſchränken uns blos auf den Inhalt ein, wie uns denſelben Hr. Webb gegeben hat, und machen einige Betrachtungen darüber, wie ſie uns beym Durchleſen deſſelben beygefallen ſind. Vielleicht ſind wir im Stande, einige Sätze des Hrn. Verf. genauer zu beſtimmen, oder ſie doch wenigſtens näher auf die Kunſt anzuwenden, und dadurch gemeinnütziger zu machen. Zuerſt ſucht der Hr. Verf. einen Grundſatz, nach welchem ſich von einer natürlichen Verwandſchaft der Töne mit der Empfindung eine deutliche Vorſtellung machen läßt.

Den Grundſatz, den einige angenommen haben, daß nämlich der Einfluß der Töne auf die Leidenſchaft daher

her komme, weil man gewohnt ſey, gewiſſe Begriffe mit gewiſſen Tönen zu verbinden, verwirft er ganz, weil er dafür hält, er müſſe von ſelbſt wegfallen, ſobald ein beſſerer entdeckt ſey.

Er verfällt alſo auf die Verhältniſſe der ſtärkern und ſchwächern Vibrationen der feinern und gröbern muſikaliſchen Töne, und glaubt, weil kein Ton als ein einzelner Eindruck für ſich wirken, und nur in ſo fern von uns empfunden werden könne, als er ſich unter einer Reihe von Eindrücken befindet; auch unſere Leidenſchaften muthmaaßlich durch auf einander folgende Eindrücke wirken, und uns auf eine ähnliche Art rühren, wie die Töne; ſo ſey vielleicht auf dieſem Wege hinter das Geheimniß zu kommen, und die eigentliche Natur dieſes Verhältniſſes in ſo weit zu erforſchen, als dergleichen Dinge erforſchlich ſind.

Zur Unterſtützung dieſer Meynung wird angeführt, daß die verſchiedenen Begriffe, die wir uns von den Leidenſchaften nach der Art bilden, wie wir uns durch ſie gerührt finden, verſchiedene Modifikationen der Bewegung ſind, und ſo von uns ausgedrückt werden, wie ſie mit unſerm Gefühle einer jeden einzelnen Leidenſchaft am meiſten übereinſtimmen. Hieraus ſchließt er, ſo wie auch aus ihren bekannten und ſichtbaren Wirkungen, daß die Leidenſchaften, ihrer beſondern Natur gemäß, auch gewiſſe eigenthümliche und von einander verſchiedene Bewegungen in den feinſten und empfindlichſten Theilen unſers Körpers hervorbringen. Dieſe Verrichtungen werden den Nerven und Lebensgeiſtern beygelegt, und zugleich angenommen, daß die Seele, bey beſondern Rührungen, gewiſſe Vibrationen in den Nerven errege, und den Lebensgeiſtern gewiſſe Bewegungen eindrücke.

Der Hr. Verf. ſetzt alſo voraus, daß es der Muſik eigen ſey ähnliche Vibrationen zu erregen, ähnliche Bewegungen der Nerven und Lebensgeiſter mitzutheilen, und macht

macht daher den Schluß, daß die Uebereinſtimmung der Muſik mit der Leidenſchaft keinen andern Urſprung haben könne, als eine Zuſammenſtimmung der Bewegungen.

Alles, was wir von den mechaniſchen Wirkungen unſerer Leidenſchaften, ſowohl als von den Arten, nach welchen Künſte auf ſie wirken, wiſſen, iſt ungewiß und ſchwankend; alles, was man bisher darüber geſagt hat, ſind Hypotheſen, und Hypotheſen, die noch dazu nicht einmal allen Erfahrungen völlig angemeſſen ſind; und wenn man nun glaubt, was uns einige verſichern wollen, daß es nicht möglich ſey, weder phyſiſch noch pſychologiſch in dieſem Fall etwas gründlich zu erklären, was ſoll man machen, wenn man ſich dieſe oder jene Fälle gerne erklären will? Soll man lieber alles aufgeben, als ſich der Gefahr, zu irren, ausſetzen? Oder ſoll man erſt weitläuftig die Streitigkeiten der Phyſiologen, über den Beytrag verſchiedener Theile des Ohrs zum Hören, durchgehen, ehe man wagt, zu muthmaaßen, auf welche Weiſe die muſikaliſchen Eindrücke wirken? Wir glauben in der That, daß man es näher haben kann, und daß der Bau unſeres Ohrs, die in der Lamina ſpiralis deſſelben angeſpannten feinern und gröbern Fibern, und die Verbindung dieſer Fibern mit den übrigen Nerven unſers Körpers, hinlängliche Gründe abgeben können, die Art, wie muſikaliſche Eindrücke auf uns wirken, zu errathen und ſogar zu beſtimmen. Der Grundſatz des Hrn. W. ſcheint uns daher nicht ganz ungeſchickt zu ſeyn, das Fundament einer ſolchen Theorie abzugeben, wie uns hier gegeben wird. Denn wenn ein Kind beym Schall einer Trompete heftig ſchreyt, einige Minuten nachher aber bey den ſanften Tönen einer Laute einſchläft, ſo iſt es ſehr wahrſcheinlich, daß die Bewegung im erſten Fall für die noch zu ſchwachen Fibern und Nerven des Kindes zu ſtark und zu erſchütternd, im andern Fall aber angemeſſener war; daß folg-

lich

lich die Uebereinſtimmung der Bewegungen, welche von der Seele und von den Tönen in den Nerven und Lebensgeiſtern unſers Körpers erregt werden, der wahre Grund iſt, nach welchem ſich muſikaliſche Eindrücke erklären laſſen.

Wider dieſen Grundſatz an ſich ſelbſt alſo haben wir nichts einzuwenden. Nur in der Anwendung deſſelben können wir mit dem Hrn. V. nicht vollkommen, wenigſtens nicht ohne Einſchränkung, übereinſtimmen. Nach ihm hängt die ganze Wirkung muſikaliſcher Eindrücke von dieſer Zuſammenſtimmung der Bewegungen ab; die Muſik wird alſo zu einem bloß ſinnlichen Gegenſtand gemacht, und dadurch gleichſam von allen intellektuellen Wirkungen ausgeſchloſſen. So wenig aber die Farben eines Gemäldes die Haupturſache der Wirkung deſſelben ſeyn können, ſondern unſtreitig nur Nebenmittel dazu ſind; eben ſo wenig, deucht uns, können auch Töne, ſie mögen in ihren Bewegungen mit den Bewegungen dieſer oder jener Leidenſchaft ſo genau zuſammenſtimmen wie ſie wollen, als Haupturſachen muſikaliſcher Wirkungen angeſehen werden. Dort ſind die Farben nur die Mittel, wodurch Ideen und Empfindungen durch den Sinn des Auges in die Seele gebracht werden; und hier geſchieht das nämliche durch den Sinn des Ohrs. In der Folge, wo der Hr. Verf. einige Gattungen von Eindrücken näher beſtimmt, werden wir Gelegenheit finden, auch nähere Erinnerungen über dieſen Punkt zu machen.

Alle muſikaliſchen Eindrücke, welche einige Uebereinſtimmung mit den Leidenſchaften haben, werden vom Hrn. Webb in vier Claſſen geordnet.

1. Wir werden bey der Muſik von plötzlichen Uebergängen, von einer gewaltſamen Wiederkehr der Eindrücke fortgeriſſen und entzückt.

2. Eine ruhige Folge verlängerter Töne erweckt uns Vergnügen, wenn ſie ſich in unſerm Gefühle verweilen, und in unſere innerſte Empfindung eindringen.

3. Eine allmählige Zunahme der Töne erhöht die Lebensgeiſter und breitet ſie aus, und iſt eben daher eine beſtändige Quelle des Erhabenen.

Iſt die Verſtärkung der Töne mit dem Erhabenen übereinſtimmend, ſo muß ihre Abnahme mit denjenigen Leidenſchaften in Verbindung ſtehen, welche die Lebensgeiſter niederſchlagen.

In die erſte Claſſe werden die Bewegungen des Zorns, des Muths, des Unwillens, und dergleichen geſetzt.

In die zwote die den ruhigern und ſanftern Vibrationen ähnlichen Bewegungen der Liebe, der Freundſchaft und des Wohlwollens.

In die dritte, wo durch die Zunahme der Töne die Lebensgeiſter erhöht oder ausgebreitet werden, die Bewegungen des Stolzes, der Ruhmbegierde und der Nacheiferung; und

in die vierte, wo die Nerven nachgelaſſen und ſchlaff gemacht werden, die matten Bewegungen der Traurigkeit.

Dieſe Klaſſifikation möchten wir in der That nicht ſo geradezu annehmen. Sie iſt nicht in der Erfahrung gegründet, und wenigſtens in allem Betracht viel zu unbeſtimmt. Wir wollen über jede Claſſe unſere Anmerkungen machen.

Daß plötzliche Uegergänge in den muſikaliſchen Fortſchreitungen (denn die wird doch wohl der Hr. V. hierunter verſtanden haben wollen), und eine gewaltſame Wiederkehr von Eindrücken, uns fortreißen, und einigermaßen zum Ausdruck des Zorns, des Muths, des Unwillens, und überhaupt aller ſtürmiſchen und heftigen Leidenſchaften etwas beytragen können, läßt ſich nicht ganz läugnen; aber, daß dieſe plötzlichen Uebergänge nicht die Hauptmittel

mittel zum Ausdruck dieſer Leidenſchaften ſind, kann gewiß behauptet werden. Der Zorn, ſo heftig er auch ſeyn mag, beobachtet doch gewiſſe Grade, nach welchen er zu- oder abnimmt, und macht nur ſelten Sprünge; die plötzlichen Uebergänge, und eine gewaltſame Wiederkehr der Eindrücke, könnten aber nur natürlicherweiſe mit dieſen Sprüngen der Leidenſchaft in Uebereinſtimmung ſtehen; folglich müßte nach der Meynung des Hrn. Webb die Leidenſchaft des Zorns von einer außerordentlich wilden und wüthenden Art ſeyn, wenn ſeine Theorie richtig ſeyn, oder die gewöhnlichen Aeußerungen dieſer Leidenſchaft ſich dazu paſſen ſollten. Mit dem Ausdruck des Muths iſt es noch auffallender. Ein gewiſſer feſter Grad von Bewegung wäre hier alſo, unſerer Meynung nach, das einzige geweſen, was ſich hätte angeben laſſen, aber doch nur ganz im allgemeinen.

Was in der zwoten Claſſe von der ruhigen Folge verlängerter Töne geſagt wird, iſt gleichfalls ſehr unbeſtimmt und ſchwankend. Wenn verlängerte, das heißt, deucht uns, anhaltende, gedehnte Töne, ruhig aufeinander folgen, und nicht hier und da Töne und Tonfolgen von einer lebhaftern Bewegung darunter gemiſcht werden, als wir uns natürlicherweiſe unter einer ruhigen Folge von verlängerten Tönen gedenken können, ſo werden ſie uns nicht nur kein Vergnügen erwecken, ſondern auch viel zu ruhig, viel zu matt und unwirkſam ſeyn, als daß ſie in unſerm Gefühle verweilen, und in unſere innerſte Empfindung eindringen könnten. Der Ausdruck der Liebe, der Freundſchaft und des Wohlwollens würde alſo, nach der Regel des Hrn. Verf. ſehr unbelebt werden.

Die allmählige Zunahme der Töne, die unſere Lebensgeiſter erhöhen und ausbreiten, und daher den Bewegungen des Stolzes, der Ruhmbegierde und der Nacheiferung angemeſſen ſeyn ſoll, leidet eben ſowohl, wie die beyden vorhergehenden Claſſen, manche Einwendung;

und beſonders, wenn wir ſie als eine beſtändige Quelle des Erhabenen anſehen ſollen, hätten wir viel dagegen zu erinnern. Wir merken aber nur überhaupt an, daß die wahren Geſetze, nach welchen muſikaliſche Eindrücke wirken, nach welchen folglich auch Regeln zu beſtimmen ſind, auf welche Weiſe gewiſſe Eindrücke am leichteſten und ſicherſten zu erregen ſind, nicht auf dieſem Wege zu ſuchen und zu finden ſind, auf welchem ſie unſer Hr. Verf. ſucht, und zu finden glaubt. Die Hauptquelle, woraus ſolche Geſetze herzuleiten ſind, liegt etwas tiefer, als dieſe äußern Bewegungen; und iſt nur dem fühlbar, der ſich durch lange Uebung und Erfahrung ein gewiſſes Kunſtgefühl erworben hat, welches ihm auf die wahre Spur helfen kann. Wir wiſſen, daß ein gewiſſer Grad von Stärke einer Tonfolge zum Ausdruck der entgegengeſetzteſten Leidenſchaften dienen kann; wir wiſſen, daß ſelbſt Traurigkeit auf eine andere Art, als durch Abnahme der Töne ausgedrückt werden kann; es muß folglich ein anderes Geſetz in der Natur vorhanden ſeyn, welches uns den Weg zur Erreichung und Hervorbringung muſikaliſcher Eindrücke zeigt, als die Bewegung der Töne allein. Dieſes Geſetz iſt nach unſerer Meynung nichts anders, als die mannichfaltigen und unendlichen Verbindungen der Töne und Tonfolgen unter ſich. Nur dadurch ſind wir im Stande, mit einerley Tönen, und Bewegungen derſelben, verſchiedene Leidenſchaften auszudrücken. Gerade ſo, wie der Redner oder Dichter, bey einem Liede von Liebe, ſich aller der einzelnen Worte bedienen muß, die er bey jedem andern Gegenſtand auch haben darf; demohngeachtet aber doch durch die verſchiedene Zuſammenſetzung und Vermiſchung dieſer einzelnen Worte ein ganz anderes Stück hervorbringt, als wenn er einen andern Gegenſtand hätte beſingen wollen. Mit der Malerey iſt es eben ſo. Nicht auf die Stärke oder Schwäche der Farben kömmt es an, ſondern auf die zweckmäßige Ver-

miſchung derſelben, und auf die dadurch hervorgebrachten Figuren, wenn Eindrücke, und zwar beſtimmte Eindrücke, bey Betrachtung derſelben entſtehen ſollen.

Hr. Webb folgert aus ſeiner Claſſification, daß die Muſik für ſich ſelbſt nicht eine einzelne Leidenſchaft allein treffen könne, da die Bewegungen einer jeden Claſſe mit allen den Leidenſchaften in Verbindung ſtehen müßten, welche zu dieſer Claſſe gehörten. So ſtimmen z. E. die zärtlichen und ſchmelzenden Töne, welche die Leidenſchaft der Liebe ausdrücken können, zugleich mit den damit verwandten Empfindungen des Wohlwollens, der Freundſchaft und des Mitleidens überein; und ſo auch bey den übrigen. Wenn Hr. Webb durch dieſe Folgerung die Muſik keines zu eingeſchränkten Vermögens beſchuldigen will, ſo haben wir nichts dagegen; denn wenn ſie für ſich ſelbſt eine einzelne Leidenſchaft allein treffen ſoll, ſo verſteht ſich von ſelbſt, daß in der Natur eine ſolche einzelne, von allen übrigen abgeſonderte Leidenſchaft vorhanden ſeyn muß. Da dieſes aber nicht iſt, da ſich keine ſolche einzelne abgeſonderte Leidenſchaft in unſerer Natur findet, ſo kann ſie auch natürlicherweiſe keine treffen, und iſt in dieſem Betracht mit allen andern ſchönen Wiſſenſchaften und Künſten, die ſich mit dem Ausdruck der Empfindungen unſers Herzens beſchäftigen, in einerley Fall. Folgt aber nicht daraus, daß aus eben dieſer Urſache ſeine Claſſification unſicher, und daher von keinem Nutzen iſt?

Dieſem Unvermögen der Muſik, für ſich ſelbſt eine einzelne Leidenſchaft allein zu treffen, will der Hr. Verf. durch die Beredſamkeit zu Hülfe kommen. Er ſagt: „Wenn wir eine Ouvertüre von Jomelli, oder ein Concert von Geminiani hören, ſo werden wir wechſelsweiſe entzückt, erhoben, und beluſtigt. Das Heftige, das Erhabene, das Zärtliche, bemächtigt ſich der Empfindung nach dem Willen des Componiſten. In dieſen Au-

genblicken haben wir freylich keinen beſtimmten Begriff von irgend einer Uebereinſtimmung, oder Nachahmung; und der Grund davon iſt der, daß wir keinen feſten Begriff von der Leidenſchaft haben, zu welcher dieſe Uebereinſtimmung gehört. Sobald aber die Beredſamkeit mit der Muſik zugleich wirkt, und den Bewegungsgrund eines jeden einzelnen Eindrucks für ſich deutlich macht, ſo fühlen wir eine Verwandſchaft des Schalles und der Bewegung mit der Empfindung, der Geſang bemächtigt ſich unſerer Seele, und die allgemeinen Eindrücke werden beſondere Andeutungen der Sitten und Leidenſchaften." Wenn die Eindrücke der Muſik nöthig haben durch einen Dollmetſcher deutlich gemacht zu werden, ſo ſind ſie gewiß ſehr ſchwach und matt; und dann iſt es nichts beſſer, als wenn der Maler unter ſein Gemälde ſchreibt, was es ſeyn ſoll, weil es vielleicht ſo ſchlecht iſt, daß es außerdem nicht für das erkannt werden kann, wofür es der Maler gehalten wiſſen will. Zudem kömmt hier noch in Betracht, daß die Geſetze aufgeſucht werden ſollen, nach welchen Muſik, und nicht Poeſie oder Beredſamkeit, auf unſere Empfindungen wirkt; alle Nebenvortheile alſo, die ihr von andern Künſten und Wiſſenſchaften zuwachſen können, müſſen bey ſolchen Speculationen entfernt und ausgeſchloſſen bleiben. Nur dann können äeſthetiſche Unterſuchungen das Gebiet der Kunſt erweitern, und zur ſichern Erreichung eines gewiſſen Endzwecks verhelfen. In der Dramaturgie von Leſſing befindet ſich eine vortreffliche hieher gehörige Stelle, die wir nicht umhin können hier anzuführen. Sie ſteht im 1 Band, S. 207. „In der Vokalmuſik hilft der Text dem Ausdrucke allzuſehr nach; der ſchwächſte und ſchwankendſte wird durch die Worte beſtimmt und verſtärkt: in der Inſtrumentalmuſik hingegen fällt dieſe Hülfe weg, und ſie ſagt gar nichts, wenn ſie das, was ſie ſagen will, nicht rechtſchaffen ſagt. Der Künſtler wird alſo hier ſeine äußerſte

Stärke

Stärke anwenden müſſen; er wird unter den verſchiedenen Folgen von Tönen, die eine Empfindung ausdrücken können, nur immer diejenigen wählen, die ſie am deutlichſten ausdrücken; wir werden dieſe öfter hören, wir werden ſie mit einander öfter vergleichen, und durch die Bemerkung deſſen, was ſie beſtändig gemein haben, hinter das Geheimniß des Ausdrucks kommen.“

Heißt das etwas anders, als daß die ſogenannte Vokalmuſik, (mit Worten vereinigte Muſik) nicht geſchickt iſt, zum Muſter des muſikaliſchen Ausdrucks zu dienen? daß wir zu leicht von ihr hintergangen werden, und daß uns die Poeſie eine Folge von Tönen für die Bede tung eines Ausdrucks giebt, mit dem ſie vielleicht in wenig oder gar keiner Verbindung und Uebereinſtimmung ſteht? Wer mit der bloßen Inſtrumentalmuſik, ohne alle Beyhülfe der Worte, beſtimmte Empfindungen auszudrücken vermag, wird ſodann mit der Vokalmuſik deſto ſtärkere Wirkungen hervorbringen können. Alſo auf die Muſik an ſich ſelbſt müſſen ſich unſere äſthetiſchen Unterſuchungen erſtrecken, und nicht auf zufällige Nebendinge, wie hier unſtreitig die Worte ſind.

Wir haben ſchon geſagt, daß, überhaupt genommen, wir nichts gegen den Grundſatz des Verf. einzuwenden haben, daß nämlich die **Verwandſchaft der Muſik mit den Leidenſchaften aus einer Zuſammenſtimmung der Bewegungen entſtehe**, und daß wir nur in der Anwendung deſſelben nicht einerley Meynung mit ihm ſind. Er hält die Uebereinſtimmung der Vibrationen der Saiten oder der Töne mit den Vibrationen der Fibern unſers Körpers für das, was muſikaliſche Eindrücke zu bewirken und Leidenſchaften zu erregen vermag, und gründet darauf ſeine Claſſification der muſikaliſchen Ausdrücke; wir aber halten jene unendliche mannichfaltige Vermiſchung der Töne und Tonfolgen für das, was eigentlich

auf unſere Empfindungen wirkt, und Leidenſchaften hervorbringen kann. Mit einem Worte, die muſikaliſche ars combinatoria iſt es, worinn wir die Gründe muſikaliſcher Wirkungen ſuchen müſſen, und nicht bloß das Verhältniß der Vibrationen. Bewegung liegt bey beyden zum Grunde; nur von unterſchiedener Art. Wenn wir folglich den Grundſatz des Hrn. W. auf unſere Art von Bewegung anwenden, ſo haben wir nichts dagegen zu erinnern; im entgegen geſetzten Falle aber, viel, wie der Leſer geſehen hat. Eben ſo auch wider ſeine Claſſification der muſikaliſchen Eindrücke.

Hr. Webb glaubt ſeine Grundſätze am beſten zu unterſtützen, wenn er beweiſt, daß ſie auch bey Verſen zutreffen, die er die Muſik der Sprache nennt; und hält dann dafür, ſie ohne Bedenken auf Muſik überhaupt anwenden zu können. Es werden daher für die meiſten Gattungen des poetiſchen Ausdrucks Beyſpiele aus guten Dichtern angeführt, um den Leſer dadurch zu überzeugen, daß es wirklich die Bewegung ſey, und nichts anders, worinn wir die Gründe des Eindrucks der Künſte auf unſere Empfindungen und Leidenſchaften zu ſuchen haben. Es würde zu weitläuftig ſeyn, dieſe Beyſpiele auszuzeichnen, die, an ſich betrachtet, vortrefflich, und in ſo ferne ſie bloß den poetiſchen Ausdruck betreffen, und darauf angewendet werden, als Muſter leidenſchaftlicher Schilderungen unverwerflich ſind. Auch die dabey vorkommenden Bemerkungen über dieſe leidenſchaftlichen Schilderungen ſind fein, und zeugen von einer tiefen Kenntniß des menſchlichen Herzens und der Natur unſerer Gefühle. Nur Schade, daß die Wege der Muſik und Poeſie zur Erregung dieſer Gefühle ſo verſchieden ſind, und daß die Kenntniß des muſikaliſchen Weges keine Folge von der Kenntniß des poetiſchen iſt. Das poetiſche Land iſt ein Land, welches ſeine eigene Sprache hat. Das muſikaliſche ebenfalls. Beyde Sprachen haben zwar in ihrem

innern Baue verſchiedene Aehnlichkeiten, und man ſollte daher denken (wie es denn auch häufig geglaubt wird), daß, wer die eine verſtehe, auch die andere leicht verſtehen könne. Aber nicht alſo. Sie ſind Schweſtern, die nichts als einen gewiſſen Familienzug mit einander gemein haben, der nur dem ſichtbar iſt, der ſich mit einer wie mit der andern bekannt gemacht hat. Außer dieſem feinen, verborgenen Familienzug, hat jede ihren eigenen Bau, ihre eigene Zuſammenſetzung, ihre eigene Art von Schönheit, ihren beſondern Schmuck; und wer die Schönheiten und den Schmuck der poetiſchen Sprache kennt, kennt darum die Schönheiten und den Schmuck der muſikaliſchen noch nicht. Wer ſich mit ihrem innern Weſen, mit ihren eigenen Vorzügen und Schönheiten, wodurch ſie ſich von der Poeſie unterſcheidet, bekannt machen will, der muß ſuchen, mit ihr in vertrautere Bekanntſchaft zu kommen. Jede hat ihren eigenen Weg zum Ziel, wenn auch das Ziel ſelbſt das nämliche iſt. Wer alſo nur den Weg der Poeſie kennt, kann noch nicht wiſſen, wie der Weg beſchaffen iſt, auf welchem die Muſik nach ihrem Ziele läuft. Er muß den Weg der Muſik eben ſo oft mitwandeln, als er den Weg der Poeſie gewandelt iſt, ehe er die Aehnlichkeiten beſtimmen kann, die beyde miteinander gemein haben; ehe er mit Sicherheit vorſchlagen kann, auf welche Weiſe dieſe Wege kürzer und ſicherer zu machen und zu wählen ſind.

Ueberhaupt genommen, führen die feinſten philoſophiſchen Spekulationen über aeſthetiſche Gegenſtände, irre, und ſind allemal unſicher, wenn es ihrem Urheber an hinlänglicher Kunſterfahrung gerade in derjenigen Kunſt mangelt, über die ſie ſich erſtrecken ſollen. Dieſe Kunſterfahrung, und die ſorgfältige Beobachtung der Empfindungen unſers Herzens, ſind die einzigen ſichern Wegweiſer bey ſo feinen und dunkeln Materien. Eine Eigenſchaft aber, ohne die andere, iſt nicht allein hinlänglich

dieſe Sicherheit zu verſchaffen. Sie müſſen beyde beyſammen und ungetrennt ſeyn. Außerdem argumentiren wir zu häufig a priori; denken zu ſelten daran, daß unſere Empfindungen unſerm Beobachtungsgeiſte manchen ſonderbaren und unerwarteten Streich ſpielen; daß ſie ſich ſelten genau von ihm in die Karte ſehen laſſen, und daß er, auch mit der größten Anſtrengung ſeiner beobachtenden Kräfte, doch nicht eher erfahren kann, wie ſie geſpielt haben, als bis ihr Spiel geendigt iſt; wir vergeſſen folglich auch ſehr leicht, daß wir a poſteriori argumentiren müſſen, wenn uns nicht die beſagte Kunſterfahrung gegen dieſe Vergeſſenheit ſichert. Aber welche Schwierigkeiten? Wer kann zween Herren dienen, und beyden gut dienen? Unſere Kräfte ſind für mehrere Fächer zu eingeſchränkt. Diejenigen Genien, die eine lebhafte Empfindung für alle ſchöne Wiſſenſchaften und Künſte beſitzen, und ſich daher tiefe Einſichten in alle verſchaffen könnten, ſind nicht nur äußerſt ſelten, ſondern müſſen auch, wenn man ſie auch annehmen will, doch nur ſo angenommen werden, daß immer noch Schranken für ſie übrig bleiben, die ſie nicht im Stande ſind zu überſchreiten. Nur auf ein Fach kann ſich ihre vorzügliche Geiſteskraft hauptſächlich erſtrecken; die übrigen Fächer müſſen ſich nothwendig mit den Ueberbleibſeln begnügen. Und welche von den ſchönen Künſten und Wiſſenſchaften iſt ſo ſeicht, daß bloße Ueberbleibſel von Seelenkräften hinreichend ſeyn könnten, ſie gehörig zu ergründen, mit Nutzen darüber zu ſpekuliren, aeſthetiſche Grundſätze für ſie zu beſtimmen und feſtzuſetzen? —

Man halte dieſes nicht für Tadel. Die feinen Spekulationen des Verf. verdienen nicht getadelt zu werden, ob ſie gleich der Abſicht, in der ſie eigentlich gemacht werden, nicht entſprechen, ob ſie gleich, bey der Anwendung derſelben auf unſere Kunſt, den Nutzen nicht gewähren, den man wünſchen möchte. Es iſt ein kleines Verdienſt, ein nahes Ziel zu treffen; auch die blödeſten Augen können

nen es ſich vielleicht erwerben. Wer ſich ſein Ziel ſo weit ſteckt, wie unſer Verf. der macht bloß mit ſeinen Kräften einen Verſuch, um zu erfahren, ob ſie weiter reichen, als er vorher geglaubt hat. Der Zuſchauer hat bey einem ſo weit geſteckten Ziel nichts zu thun, als zu beobachten, ob ſich die handelnde Perſon nicht durch irgend einen Umſtand hintergehen laſſe, und etwa glaube, etwas erreicht und gefunden zu haben, was entweder gar nicht, oder doch äußerſt ſchwer zu erreichen und zu entdecken iſt. — Dahin gehen auch unſere Anmerkungen, und ſind von allem Tadel weit entfernt. Könnten aeſthetiſche Spekulationen für Künſte und ſchöne Wiſſenſchaften ſo wichtig ſeyn, als ſie ſind, wenn ſie ſo leicht wären? Die Geſetze zu kennen, nach welchen ſchöne Künſte und Wiſſenſchaften auf unſere Empfindungen wirken, heißt nichts anders, als die vollkommene Kenntniß desjenigen Weges, welchen wir zur ſichern und unfehlbaren Erreichung eines gewiſſen Endzwecks zu wählen haben. Wir werden dadurch vor jedem Fehltritt bewahrt; wir ergreifen, ohne Gefahr des Irrthums, unter den unendlichen vor uns liegenden Mitteln das einzige wahre und paſſende für unſern vorhabenden Fall; wir arbeiten nicht vergeblich; wir verſchwenden nicht den geringſten Theil unſerer Kräfte unnütz; — kurz, wir gehen gerade und ſicher auf unſer Ziel los, ohne es durch Umſchweife und tauſenderley unbequeme, oft äußerſt unſichere Seitenwege erſt langweilig aufſuchen zu müſſen. Solche Vortheile ſind gewiß beträchtlich; nicht minder ſchätzbar, als der Stein der Weiſen, wenn er je gefunden werden könnte. — Aber ſoll oder kann dieſer Stein der Weiſen ſo leicht zu finden ſeyn? — Wer hat ihn gefunden, und wer wird ihn noch finden? Können wir uns nicht ebenfalls mit den Vortheilen begnügen, mit denen ſich der Alchymiſt begnügen muß? Ob dieſer gleich durch ſeine Verſuche nicht das reine klare Gold gefunden hat; — ob er gleich unendlich ſelten nur die geringſte Entſchädi-

gung für ſeine häufigen Nachforſchungen, und für ſeinen öfters koſtbaren Aufwand erhalten hat, ſo hat er doch endlich, durch unermüdetes Forſchen, edlere Metalle, nützlichere und wirkſamere Arzeneymittel entdeckt, als wir vielleicht ohne ſein emſiges Forſchen erhalten haben würden. Wenn alſo unſer Verf. durch ſeine Spekulationen nicht klares Gold für unſere Kunſt gefunden hat; wenn er auch nicht fand, was er ſuchte; ſo hat er doch etwas gefunden, welches auch ſeinen Werth hat. Eine Menge von vortrefflichen Bemerkungen würden wir vielleicht nicht erhalten haben, wenn er ſich der Gefahr, zu irren, nicht ausgeſetzt hätte. Was iſt es für ein Verdienſt für Kurzſichtige und Furchtſame, wenn ſie nicht irre gehen? — und wie können ſie irren, da ſie ſich nie in unbekannte und unwegſame Gegenden wagen?

Nachdem, zur Unterſtützung der angenommenen Grundſätze, für die meiſten Fälle poetiſche Beyſpiele angeführt ſind; ſo geht der Verf. weiter, und unterſucht, in wie weit eben dieſe ſeine Grundſätze mit der Geſchichte der Poeſie und Muſik übereinſtimmen. Dieſe Unterſuchung iſt ſo, wie die vorhergehenden poetiſchen Beyſpiele voll von trefflichen Bemerkungen; aber immer mehr poetiſch als muſikaliſch, und, wenn ſie muſikaliſch ſind, nicht ſelten zu eingeſchränkt und einſeitig. Auch die hier und da angeführten Gewährsleute werden in den Augen einſichtsvoller Muſiker ſelten Autorität genug haben. So iſt der Pater Kircher, und Algarotti. Der erſte hat ſeit Mattheſons Zeiten von ſeinem Anſehen viel verloren, und der zweyte wußte bekanntermaaßen nicht nur von Muſik nichts, oder nicht viel, ſondern (was noch ärger iſt) liebte auch die Kunſt nicht. Daher kommen die ſonderbaren Behauptungen, die ſich in ſeinem Saggio ſopra l'Opera in Muſica finden; daher kommen die Bande, die Feſſeln und die Einſchränkungen, womit die arme Kunſt von ihm beehrt werden ſoll. Auf allen Seiten will er ihr die

Flügel beſchneiden; ſie ſoll nichts als die Magd der Poeſie ſeyn, und ſobald ſie ihre eigenen Kräfte gebrauchen will, ſobald ſie ohne das ihr von der Poeſie angelegte Gängelband ihren Weg für ſich gehen, und ſich etwa in die Höhe ſchwingen will, wird ſie gekünſtelt geſcholten, und hundert anderer Dinge beſchuldigt, die nicht ihr, ſondern dem ungeübten Ohre ſolcher incompetenten Richter, beyzumeſſen ſind. Daher können ſie nicht begreifen, daß ein aus verſchiedenen hohen und tiefen Stimmen beſtehender Contrapunkt ſchön ſeyn könne; daß dieſe verſchiedenen Stimmen, wovon die eine ſich geſchwind, und die andere langſam bewegt, und die doch zugleich ins Gehör kommen, in unſerer Seele eine beſtimmte Leidenſchaft erregen können, und meynen, eine jede Leidenſchaft erfordere ihrer Natur nach nicht mehr als einen beſtimmten Ton (*).

Zu welchem Ende rufen wir das Genie der Muſik zu Hülfe (ſagt unſer Verf. bey einer von der unſrigen etwas verſchiedenen Veranlaſſung, und in einer ganz andern Bedeutung), da wir ohne Unterlaß das Plektrum aus der Hand legen, und (ſetzen wir hinzu) mit der Poeſie unmuſikaliſch deklamiren ſollen? Warum ſollen wir die Leyer beyſeite werfen, wie ein Kind ſeine Klapper, in eben dem Augenblicke, da wir behaupten wollen, es ſey der Gegenſtand unſers vorzüglichen Wohlgefallens? —

2. Karl

(*) Il contrapunto, eſſendo compoſito di varie parti, l'una acuta, l'altera grave, queſta di andamento preſto, quella di tardo, che hanno tutte a trovarſi inſieme, e ferir l'orecchie ad un tempo, come potrebbe egli muovere nell'animo noſtro una tal determinata paſſione, la quale di ſua natura richiede un determinato tuono? — ALGAROTTI, *ſaggio ſopra l'Opera in Muſica*, p. 285.

2.

Karl Aviſon's Verſuch über den muſikaliſchen Ausdruck. Aus dem Engliſchen überſetzt. Leipzig, in Schwickertſchen Verlage. 1775. 112 Seiten in 8.

Unter den vielen kleinen Abhandlungen, die wir über muſikaliſche Gegenſtände aus England erhalten, gewiß eine der vorzüglichſten. Sie kam unter dem Titel: Eſſay on muſical expreſſion zu London heraus, und der Verf. derſelben ſcheint nicht nur mit den Wiſſenſchaften, ſondern auch hauptſächlich mit der Kunſt recht gut bekannt zu ſeyn. Vom erſten zeugen die hier und da vorkommenden Citata aus alten und neuern Schriftſtellern; und vom zweyten die richtigen Urtheile und Begriffe von eigentlichen muſikaliſchen Dingen. Wir haben in unſerm Fach ſelten das Glück, in unſern Schriftſtellern dieſe beyden Eigenſchaften ſo glücklich vereinigt zu ſehen. Sind ſie Denker, ſo fehlt es an Kunſterfahrung; und iſt Kunſterfahrung da, ſo fehlt es am Denken. Daher kömmt denn ſo manche unanwendbare Spekulation von der einen Seite, und ſo manche für geſchmackvolle und denkende Leſer beynahe unlesbare Kunſtanweiſung von der andern. Wir haben ſchon mehr als einmal der großen Schwierigkeiten Erwähnung gethan, die mit der glücklichen Vereinigung dieſer beyden Eigenſchaften verbunden ſind; wir wiſſen, daß ſie natürlicherweiſe nur ſehr ſelten vereinigt und beyſammen gefunden werden können; es muß den Freunden der Muſik und muſikaliſcher Spekulationen daher deſto angenehmer ſeyn, bey ſo bewandten Umſtänden, wenigſtens bisweilen an einen Schriftſteller zu gerathen, bey welchem ſich eine ſo erwünſchte Vereinigung findet.

Die Abhandlung iſt in drey Theile getheilt. Der erſte Theil handelt in zween Abſchnitten von der Gewalt und den Wirkungen der Muſik, und von der Aehnlichkeit der Muſik und Malerey. Der zweyte Theil in drey Abſchnitten: 1) Von der zu ſorgfältigen Anhänglichkeit an die Melodie und Verabſäumung der Harmonie. 2) Von der zu ſorgfältigen Beobachtung der Harmonie, mit Verabſäumung der Melodie. 3) Von dem muſikaliſchen Ausdruck, in ſo fern er den Componiſten angeht. Der dritte Theil wiederum in 2 Abſchnitten: 1) Vom ausdrückendem Vortrag der Muſik überhaupt. 2) Von dem ausdrucksvollem Vortrag der Muſik in beſondern Stimmen. Wir wollen den Leſer mit dem Inhalt der einzelnen Theile und Abſchnitte etwas näher bekannt zu machen ſuchen, damit er dadurch in den Stand geſetzt werde, ſelbſt zu urtheilen, in wiefern unſer ſchon geäußertes Urtheil gegründet ſey, oder nicht.

Der erſte Abſchnitt des erſten Theils handelt: von der Gewalt und von den Wirkungen der Muſik. Die Fähigkeit, Vergnügen an den muſikaliſchen Tönen zu finden, erklärt der Verf. für einen eigenen und innern Sinn; aber von feinerer Art, als die äußern Sinne. Denn, ſagt er, bey dem Vergnügen, das von unſerm innern Sinne und vom Gefühle der Harmonie herrührt, bedarf es keines vorhergegangenen Misvergnügens, um daſſelbe in ſeiner ganzen Vollkommenheit zu genießen; auch iſt der Genuß deſſelben weder mit Ermüdung noch mit Ekel verknüpft. Es hat den eigenthümlichen Vorzug, der Seele eine jede unruhige Leidenſchaft zu benehmen, über unſer Gemüth eine ſtille und heitre Freude zu verbreiten, welche ſich durch Worte nicht ausdrücken läßt, und das Herz in eine vernünftige, menſchenfreundliche, glückliche und ruhige Verfaſſung zu ſe-

zen.

tzen. Der bloßen Melodie und Harmonie, für ſich genommen, wird dieſe Wirkung auf unſere Einbildungskraft ſchon zugeſchrieben, und geſagt, der Grad dieſer Wirkung werde aber noch ungemein verſtärkt, wenn die Gewalt des muſikaliſchen Ausdrucks hinzukomme, weil ſie alsdenn beyde das Vermögen erhalten, alle die angenehmſten Leidenſchaften in der Seele zu erregen. Der bloße Schall vermag ſchon viel über unſere Leidenſchaften. Wenn dieſer Schall aber zu gewiſſen Tönen gebildet wird, ſo ſind einige unter ihnen der Freude, andere der Traurigkeit oder Muthloſigkeit, und noch andere der Zärtlichkeit und Liebe natürlich; und wenn wir dieſelben hören, ſo nehmen wir einen ſympathetiſchen Antheil an den Empfindungen derer, die entweder fröhlich ſind, oder leiden. Die Muſik bringt alſo entweder durch die Nachahmung dieſer verſchiedenen Töne, nach Maaßgebung der Regeln der Melodie und Harmonie, oder durch irgend eine andere Art von Aſſociation, die Gegenſtände unſerer Leidenſchaften in unſere Empfindung; vornehmlich wenn dieſe Gegenſtände beſtimmt, und durch Hülfe der Worte der Einbildungskraft, ſo zu reden, ſichtbar und völlig gegenwärtig gemacht werden. Ein geſchickter Tonkünſtler kann uns daher oft in die Wuth einer Schlacht oder eines Ungewitters verſetzen, kann uns bald zur Freude heben, bald in angenehme Schwermuth verſenken, unſern Muth anfachen, ein angenehmes Schrecken in uns hervorbringen, uns in Mitleiden, Zärtlichkeit und Liebe zerſchmelzen, oder in die Regionen der Seligkeit, in Entzückungen des göttlichen Lobes dahin reißen.

Außerdem behauptet der Verf. noch, daß die Muſik die beſondere Eigenſchaft habe, nur die geſelligen und glücklichen Leidenſchaften zu erregen, die entgegenſtehenden hingegen zu bezwingen. Er zeigt, daß es irrig iſt, wenn man behauptet, ihre Gewalt erſtrecke ſich auf alle Gemüthsbewegungen ohne Ausnahme, und fragt, ob

man

man jemals durch die Gewalt muſikaliſcher Töne zu Handlungen des Eigennutzes, der Grauſamkeit, Verrätherey, Rachſucht oder Bosheit angetrieben worden ſey? Oder ob man jemals gefunden habe, daß Eiferſucht, Argwohn oder Undank durch Harmonie oder Diſſonanz in dem Herzen eines Menſchen erzeugt worden? Der V. zweifelt, ob man ein Beyſpiel dieſer Art mit Wahrheit anführen könne, und ſagt: ob es gleich gewiß ſey, daß die Gewalt der Muſik unſere Leidenſchaften bis zum Uebermaaße treiben, oder ſie auf falſche und undienliche Gegenſtände richten, und ſo in ihren Folgen nachtheilig werden könne; ſo ſey ſie doch allemal von der wohlthätigen und geſelligen Art, und, wenigſtens ihrer Abſicht nach, uneigennützig und edel. Selbſt Schrecken und Traurigkeit nimmt er nicht aus, und bemerkt, daß der Schrecken, den der muſikaliſche Ausdruck rege macht, allemal von der angenehmen Art iſt, welche von einem Eindrucke entſteht, den etwas ſchreckliches auf die Einbildungskraft macht, die aber ſogleich wieder durch die darauf folgende Ueberzeugung verſchwindet, daß die Gefahr nur eingebildet iſt. Es iſt hier, wie bey den tragiſchen Vorſtellungen der Schaubühne. Das Gefühl unſerer Sicherheit vermiſcht ſich mit den ſchrecklichen Eindrücken, und macht, daß ſie ſich in ein ſehr empfindliches Vergnügen auflöſen. Bey der Traurigkeit bemerkt er, daß ſie allemal etwas geſelliges zum Grunde habe, und daher oftmals mit einer Art von Empfindung verbunden ſey, die man mit Recht angenehm nennen könne.

Dieſes ſucht der Verf. durch ein ſehr auffallendes Beyſpiel zu beſtätigen, und die Erzählung von den Arkadiern beym Polybius, im vierten Buch ſeiner Geſchichte, ſchien ihm am ſchicklichſten dazu zu seyn. Er rückte ſie daher ganz ein. Die Geſchichte iſt kürzlich folgende. „Die Arkadier wurden von den Griechen nicht „nur wegen der Feinheit ihrer Sitten und ihrer Wohl-

„thätigkeit und Menſchlichkeit gegen Fremde, ſondern „auch wegen ihrer Frömmigkeit und Religion geſchätzt; „die Cynäthier hingegen, ob ſie gleich nach ihrem Urſprunge ebenfalls Arkadier waren, unterſchieden ſich „durch ihre Grauſamkeit und durch alle Arten von Verbrechen von den übrigen Griechen der damaligen Zeit „ſehr.“

„Die Kenntniß der Muſik, (fährt Polybius fort), „nämlich derjenigen, die dieſen Namen verdient, hat „ihren Nutzen überall; aber bey den Arkadiern iſt ſie „durchaus nothwendig. Denn wir müſſen nicht die Meynung des Ephorus annehmen, der, zu Anfange ſeines „Werks, einen Satz behauptet, der ſeiner ganz unwürdig iſt, nämlich: die Muſik ſey unter die Menſchen als „eine Art von Bezauberung bloß in der Abſicht gekommen, um ſie zu täuſchen und irre zu führen. Auch dürfen „wir nicht glauben, daß es ohne Grund geſchehen ſey, „wenn die alten Einwohner von Kreta und Lacedämon „den Gebrauch der ſanftern Muſik im Kriege dem Gebrauche der Trompeten vorzogen, oder wenn die Arkadier bey der Einrichtung ihres Staats, ſo rauh ſie auch „außerdem in ihrer Lebensart waren, gegen die Muſik „eine ſo große Achtung bezeugten, daß ſie dieſe Kunſt „nicht bloß ihren Kindern beybrachten, ſondern auch ſelbſt „ihre jungen Leute bis ins dreyßigſte Jahr zur Erlernung „derſelben anhielten. Die Arkadier ſind daher beynahe „das einzige Volk, bey welchem ſich die Jugend, ihren „Geſetzen zufolge, von Kindheit an dazu gewöhnt, Hymnen „und Päane, ihrer Gewohnheit nach, zur Ehre der Götter und Helden ihres Vaterlandes zu ſingen. Ihre jährlichen Feſte und Wettſpiele geben ihnen Gelegenheit, „Proben ihrer Geſchicklichkeit in Gegenwart ihrer Mitbürger abzulegen, und ſind auch zu dieſer Abſicht angeordnet worden.“

„Hie-

„Hiebey dünkt mich nun, daß die erſt n Geſetzgeber,
„bey ihren Anordnungen dieſer Art, im geringſten nicht
„die Abſicht gehabt, Schwelgerey und Weichlichkeit ein-
„zuführen; ſondern daß ſie vornehmlich auf die Lebensart
„der Arkadier Rückſicht genommen haben, die durch ih-
„re mühſame Handarbeit ſehr emſig und ernſthaft wur-
„den; und auf die ſtrengen Sitten dieſes Volks, zu wel-
„chen die Kälte und Strenge der Luft, die ſich faſt überall
„in Arkadien fand, ſehr viel beytrug.“

„Um alſo die Wildheit und Rauhigkeit der Arka-
„dier zu mäßigen und zu mildern, machten ihre Geſetzge-
„ber alle die gedachten Einrichtungen, und verordneten
„noch außerdem mancherley Zuſammenkünfte und Opfer,
„ſowohl für die Männer als für die Weiber; auch Tänze
„für ihre Kinder beyderley Geſchlechts. Mit einem Wor-
„te, ſie verſuchten alle mögliche Mittel, die natürliche
„Rauhigkeit und Barbarey der Arkadier durch dieſe Bil-
„dung ihrer Sitten zu mildern und zu zähmen.“

„Die Cynäthier hingegen, welche die rauheſten
„und wildeſten Gegenden von Arkadien bewohnten, ver-
„abſäumten alle dieſe Hülfsmittel, zu welchen ſie, in jener
„Abſicht, um ſo viel mehr Gelegenheit hatten. Sie wa-
„ren zur gegenſeitigen Zwietracht und Uneinigkeit geneigt,
„und ſind dadurch am Ende ſo wild und barbariſch ge-
„worden, daß es keine Stadt in ganz Griechenland giebt,
„wo ſo viele und ſo abſcheuliche Verbrechen begangen wer-
„den, als in der Stadt Cynäthe.“

„Wir haben dieß alles erzählt, erſtlich: damit an-
„dere Städte nicht ſogleich im Allgemeinen die Gebräu-
„che der Arkadier tadeln mögen, oder damit nicht einige
„Arkadier ſelbſt, aus dem falſchen Vorurtheile, daß die
„Erlernung der Muſik ihnen bloß als ein unbedeutender
„Zeitvertreib erlaubt ſey, bewogen werden, dieſes Stück
„ihrer guten Zucht zu vernachläſſigen. Zweytens, um
„die Cynäthier mit Hülfe der Götter zu bewegen, ihre Ge-

„ müthsart menſchlicher und milder zu machen, durch Er-
„ lernung der freyen Künſte, und vornehmlich der Muſik.
„ Denn das iſt das einzige Mittel, wodurch ſie jemals von
„ der Wildheit frey werden können, welche ſie angenom-
„ men haben.“

Zur Beſtätigung desjenigen, was der Verf. von der Gewalt der Muſik über die bloß geſelligen und edlern Leidenſchaften ſagt, wird eine Stelle aus dem Eſprit des Loix von Monteſquieu, L. IV. c. 8. angeführt, wo ebenfalls behauptet wird, daß die Muſik das Mittel halte, zwiſchen den Leibesübungen, welche die Menſchen rauh machen, und zwiſchen den ſpekulativiſchen Wiſſenſchaften, die ihnen eine ungeſellige und finſtere Gemüthsart geben; daß, ob man gleich von der Muſik nicht ſagen könne, daß ſie die Tugend einflöße, ſo verhindere ſie doch die Wirkungen einer wilden Erziehung, und mache, daß die Seele bey derſelben einen gewiſſen Antheil nehme, den ſie außerdem nicht nehmen würde; daß die Leibesübungen der Griechen bey ihnen nur eine Gattung der Leidenſchaften, nämlich: Wildheit, Heftigkeit und Grauſamkeit erregt hätten, die Muſik aber errege ſie alle, und könne die Seele zum Gefühle der Sanftmuth, des Mitleidens, der Zärtlichkeit und des angenehmen Vergnügens bringen; und endlich, daß man nicht fragen ſoll, warum man eben vorzüglich die Muſik zu dieſem Zwecke wählen müſſe, weil es unter allen Arten des ſinnlichen Vergnügens keine einzige gebe, welche der Seele weniger ſchädlich ſey.

Der zweyte Abſchnitt des erſten Theils handelt **von der Aehnlichkeit der Muſik und Malerey. Erſtlich** ſollen ſich die beyden Künſte auf die Meßkunſt gründen, und die Lehre des Verhältniſſes zum Grunde haben. **Zweytens**, ſo wie die Schönheit eines Gemäldes auf dreyerley Umſtänden beruht, nämlich der **Zeichnung**, dem **Colorit**, und dem **Ausdruck**; ſo

gründet ſich auch in der Muſik die Vollkommenheit einer Compoſition auf **Melodie, Harmonie** und **Ausdruck.** Die Melodie iſt ein Werk der Erfindung, folglich der Grund von den beyden andern Stücken, und völlig ähnlich mit der Zeichnung in der Malerey. Die Harmonie giebt der erfundenen Melodie auf eben die Art Schönheit und Stärke, wie das Colorit der Zeichnung. Und in beyden Künſten entſteht der Ausdruck aus der richtigen Verbindung jener beyden Stücke, und iſt nichts mehr, als die ſchickliche Anwendung derſelben auf denjenigen Gegenſtand, den man vor ſich hat.

Drittens, ſo wie eine gehörige Miſchung des Lichts und Schattens, oder das, was man das **Helldunkle** zu nennen pflegt, in der Malerey eine edle Wirkung hat, und einem guten Gemälde in der That weſentlich iſt; ſo iſt auch die kluge Miſchung der Con- und Diſſonanzen einer muſikaliſchen Compoſition gleichfalls weſentlich. Die Vorbereitungen und Auflöſungen der Diſſonanzen werden mit den allmähligen Steigerungen vom Lichte zum Schatten, oder vom Schatten zum Lichte in der Malerey, verglichen.

Viertens, wie es in der Malerey verſchiedene Grade von Entfernungen giebt, nämlich den **Vorgrund**, den **Mittelgrund**, und den **Hintergrund**; ſo giebt es auch in der Muſik drey verſchiedene Theile, die jenen völlig ähnlich ſind, nämlich einen **Baß** (Vorgrund) einen **Tenor**, (Mittelgrund), und einen **Diskant** (Hintergrund). Dieſem zufolge iſt eine muſikaliſche Compoſition ohne ihren Baß gleich einer Landſchaft ohne ihren Vorgrund, u. ſ. w. und hiernach können wir diejenigen beurtheilen, welche die Schönheit irgend einer muſikaliſchen Compoſition beſtimmen wollen, ohne ſie nach allen ihren Theilen zu ſehen und zu hören, und ohne das Verhältniß derſelben gegen einander zu verſtehen.

Fünftens giebt es in der Muſik ein herrſchendes Thema, ſo wie es in der Malerey, wenigſtens in den edlern Arten derſelben, und hauptſächlich in der hiſtoriſchen Malerey, eine Hauptfigur giebt, die zuerſt und am meiſten in die Augen fallen muß.

Sechſtens, wie man in der Malerey bey einer Gruppe von Figuren darauf ſehen muß, daß nichts fehle, ſondern daß man eine gewiſſe Fülle und Rundung erhalte; ſo giebt es auch bey größern muſikaliſchen Werken verſchiedene geringere Subjekte, welche ſich auf das Hauptſubjekt oder Thema gründen. Sie dienen, gleich den Figuren in der Malerey, dazu, einander gleichſam zu heben und zu unterſtützen; und ſobald eines davon aus einer guten Compoſition weggenommen wird, entſteht ſogleich eine Lücke, die einem geübten Ohre höchſt unangenehm iſt.

Siebentens, ſo wie man bey der Betrachtung eines Gemäldes einen gewiſſen Geſichtspunkt haben muß, in welchem man alle Theile deſſelben nach ihren wahren Verhältniſſen ſieht; ſo giebt es auch in der Muſik einen gewiſſen Hörpunkt, in welchem die Töne in einander ſchmelzen, und die verſchiedenen Stimmen nach ihrer gehörigen Stärke und Symmetrie ins Gehör fallen.

Achtens haben auch die mancherley Manieren in der Malerey, die große, die ſchreckliche, die angenehme, die zärtliche, die rührende, die heitre, und dergl. alle ihre Aehnlichkeiten in der Muſik.

Dieſe angeführten Aehnlichkeiten zwiſchen der Malerey und Muſik ſind im Allgemeinen unſtreitig gegründet. Nur bey einigen ſcheinen wir mit einer nähern Anwendung zu kurz zu kommen. Daß Melodie und Harmonie mit der Zeichnung und dem Colorit der Malerey verglichen werden könne, und in der genaueſten Aehnlichkeit ſtehe, iſt gar kein Zweifel; daß aus der klugen und ſchicklichen Anwendung derſelben auf den vorhabenden Gegenſtand, in den beyden Künſten, der Ausdruck entſtehe,

eben

eben ſo wenig. Auch einen gewiſſen Hörpunkt giebt es in der Muſik, ſo wie es in der Malerey einen Geſichtspunkt giebt. Ob aber der Baß, Tenor und Diskant, mit dem Vorgrund, Mittelgrund und Hintergrund eines Gemäldes vollkommen verglichen werden könne, bezweifeln wir etwas. Das ganze Gleichniß ſcheint uns überhaupt deswegen ein wenig zu hinken, weil dabey auf die ſucceſſio temporis gar nicht Rückſicht genommen iſt, die mit dem Anhören einer Muſik zuſammenhängt, da hingegen alle Theile eines Gemäldes bleibend ſind. Zudem, da der Diskant die Melodie führt, und Melodie doch das nämliche ſeyn ſoll, und auch iſt, was die Zeichnung in der Malerey, die Zeichnung aber ſich in der Malerey nicht nur auf den Hintergrund, ſondern auf alle Theile des Gemäldes erſtreckt, ſo ſehen wir nicht, worinn die Aehnlichkeit des Diskants, in Anſehung des Hörpunkts, mit dem Hintergrund eines Gemäldes, in Anſehung des Geſichtspunkts, liege. Diskant, Baß und Tenor ſind in der Muſik, wie Zeichnung und Colorit in der Malerey unzertrennlich; ſie müſſen folglich zugleich gehört werden, und ſo miteinander den ganzen Lauf des Stücks hindurch verbunden bleiben. Wir können uns wohl vorſtellen, wie ſich der Verf. dieſe Aehnlichkeit gedacht haben mag; auch uns ſcheint ſie einen kleinen Schein von Wahrheit zu haben; demohngeachtet aber halten wir dafür, daß dies gerade einer von den Punkten ſey, auf welche man die Vergleichungen beyder Künſte nicht treiben müſſe. Man muß immer eingedenk bleiben, daß in der Muſik alles ſucceſſiv, in der Malerey aber bleibend iſt, ſo läßt ſich leicht entſcheiden, wo die Gränzpunkte befindlich ſind, bey welchen unſere Vergleichungen ein Ende haben müſſen.

Zweyter Theil, von der muſikaliſchen Setzkunſt. Der erſte Abſchnitt handelt von der gar zu ſorgfältigen Anhänglichkeit an die Melodie, mit

Verabſäumung der Harmonie. Da der Verf. überhaupt annimmt, daß es nur drey Stücke giebt, worauf der wahre Werth einer jeden muſikaliſchen Compoſition beruhen könne; ſo werden dieſe drey Stücke nacheinander einzeln vorgenommen. Dieſes iſt das erſte, nämlich die Melodie. Es iſt natürlich, daß, wenn Melodie und Harmonie in der Muſik das iſt, was Zeichnung und Colorit in der Malerey, die Vernachläſſigung des einen Theils allemal Unvollkommenheiten hervorbringen müſſe; und daß daher der geſchickte Componiſt vornehmlich dahin zu ſehen hat, daß beyde Stücke miteinander verbunden, und niemals das eine vorgezogen, das andere aber darüber vernachläſſigt werde.

Die gegenwärtig herrſchende Mode, alle Muſik auf eine einzelne Stimme einzuſchränken, und eben dadurch alle wahre Harmonie zu vernachläſſigen, wird daher vom Verf. für einen ſehr beträchtlichen Fehler gehalten. In der That iſt dieſer Fehler ſo groß, als der ſeyn würde, welchen ein Maler macht, der in ſeinen Gemälden bloß für Zeichnung ſorgen, das Colorit aber gänzlich vernachläſſigen und hintanſetzen wollte. Die Harmonie, ſagt unſer Verf. dient vornehmlich dazu, die vielfache Arbeit und Kunſt einer guten Compoſition zu zeigen und auseinander zu ſetzen, die, bey einer vollen und vollkommenen Ausführung aller Stimmen, jene edlen Wirkungen hervorbringt, welche wir oft bey großen Muſiken wahrnehmen. Alles dieſes aber geht bey der Wendung, welche unſere jetzige Muſik genommen hat, verloren. Die Sündfluth von unbegränzten Ausſchweifungen, welche die Unerfahrnen Erfindung nennen; die Eitelkeit unſerer Modevirtuoſen, nur immer eine nichtsbedeutende und leere Fertigkeit zu zeigen, ſind nicht geſchickt jene Wirkungen hervorzubringen, ſondern überraſchen nur den Zuhörer, anſtatt ihm zu gefallen; und daß Tonkünſtler von dieſem Geſchmacke ſo viel Gewalt und Einfluß haben, iſt ſowohl

ein Unglück als eine Entehrung für die Muſik. Da es ſich aber leichter beurtheilen läßt, was in der muſikaliſchen Ausführung, als was in der Setzkunſt vortrefflich iſt; ſo kann man leicht die Urſache angeben, warum viele mehr Fleiß darauf gewandt haben, ſich in der Ausübung, als in der Theorie dieſer Wiſſenſchaft, vollkommen und berühmt zu machen.

Die Gründe und Urſachen dieſes falſchen muſikaliſchen Geſchmacks liegen, nach der Meynung des Verf. erſtlich in dem gänzlichen Mangel am Geſchmack der Zuhörer, die ſich demohngeachtet das Recht zu urtheilen anmaßen, und daher die niedrige Gattung von Muſik veranlaſſen. Denn es iſt nicht zu läugnen, daß dieſe niedrige Art von Compoſition vor allen andern im Stande iſt, ein unerfahrnes Ohr einzunehmen; und daher haben die Componiſten oftmals ihre Kunſt dem rohen Urtheile geſchmackloſer Zuhörer aufgeopfert. Zweytens in den ſteifen harmoniſchen Compoſitionen, womit genieloſe und bloß arbeitſame Componiſten die Welt überſchwemmt haben. Man wollte dieſes ekelhafte Steife vermeiden, und gerieth darüber von einem Aeußerſten in ein anders, eben ſo ekelhaftes. Drittens in der noch ſchlechtern Art von Compoſition, wobey man das Thema ſogleich, wenn es kaum vorgetragen iſt, wieder fahren läßt, um einige fremde und unerwartete Gänge anzubringen, die weder einigen Zuſammenhang unter ſich, noch den geringſten beſtimmten Zweck haben. Dieſe Arbeit auf gut Glück ſchickt ſich ungemein gut für diejenigen, die ohne die erforderlichen Fähigkeiten componiren, oder eine Muſik ohne die gehörige Einſicht anhören; und wir dürfen uns daher nicht wundern, daß es eine ſolche Menge neuer muſikaliſcher Stücke giebt, die in dieſe Claſſe zu rechnen ſind. Jeder wahre Kenner der Beſchaffenheit unſerer jetzigen Muſik muß hier mit dem Verf. einerley Meynung ſeyn.

Nach dieſem werden einige der bekannteſten Componiſten angeführt, die darinn gefehlt, daß ſie eine unnatürliche Modulation zu weit getrieben haben. Sie werden in drey Claſſen geordnet. In die erſte und niedrigſte Claſſe kommen Vivaldi, Teſſarini, Alberti, und Loccatelli, deren Compoſitionen es eben ſo ſehr an mannichfaltiger Harmonie, als an wahrer Erfindung fehlt, und die daher bloß Kindern zur Ergötzung dienen können; auch dieſen nicht einmal, wenn mann ſie zu einem richtigen muſikaliſchen Geſchmacke gewöhnen will. In die zweyte Claſſe, die deswegen der erſtern vorzuziehen iſt, weil die dahin gehörigen Componiſten etwas mehr auf die Grundſätze der Harmonie ſehen, gehören verſchiedene von unſern neuen Operncomponiſten. Dieſe ſind Haſſe, Porpora, Terradellas, und Lampugnani. Dieſe werden nicht bloß wegen ihrer zu geringen Rückſicht auf die Grundſätze der wahren Harmonie, ſondern auch in Abſicht auf Melodie getadelt, indem ſie nämlich ihr Thema unaufhörlich wiederholen, bis es völlig abgenutzt iſt, und ſo die Geduld des Zuhörers ermüden. In die dritte und höchſte Claſſe der Componiſten, welche die Modulation (*) übertreiben, werden Vinci, Bononcini, Aſtorgo und Pergoleſe geſetzt. Ihre Melodien ſind mehrentheils ſo ſchön und ausgeſucht, daß wir darüber den Mangel der Harmonie beynahe vergeſſen, der ſich doch ſehr oft bey ihnen findet. Indeſſen, ſetzt der Verf. hinzu, ſollte doch dieſer Geſchmack ſelbſt in ſeinem verzeihlichſten Grade, billig nicht befördert werden, weil er natürlicherweiſe zu dem Verfalle einer der edelſten Künſte zu führen ſcheine.

Der

(*) Der Verf. verſteht hier unter Modulation nicht die Führung der Harmonie, ſondern der Melodie. Er ſetzt daher die Modulation der Harmonie entgegen, welches nach der Bedeutung, die das Wort Modulation bey uns hat, nicht angehen würde.

Der zweyte Abſchnitt dieſes zweyten Theils handelt von der zu ſorgfältigen Beobachtung der Harmonie, mit Verabſäumung der Melodie. Dieſe gar zu ſtrenge Beobachtung der Harmonie, mit Hintanſetzung der Melodie, war beſonders an den alten Meiſtern zu tadeln, welche zur Zeit des Paleſtrina bis zur Einführung der neuen Oper lebten. Die Schönheiten der Melodie mußten bey ihnen gewöhnlich einer trockenen Regel des Contrapunkts weichen; und man ſuchte damals nur die Kunſt des Componiſten zu zeigen, ſo wie man jetzt nur die Geſchicklichkeit des Sängers oder Spielers zu zeigen ſucht. Indeß trifft dieſer Tadel im geringſten nicht alle alten Tonkünſtler ohne Ausnahme; einige unter ihnen haben die muſikaliſche Setzkunſt zu einer ſolchen Höhe der Vollkommenheit gebracht, daß wir es für keine Herablaſſung halten dürfen, unſern Geſchmack im Contrapunkte nach den ſchätzbaren Entwürfen zu bilden, welche uns von ihnen übrig ſind. Sie waren zwar natürlicherweiſe dem allgemeinen Fehler ihres Zeitalters ausgeſetzt; haben aber doch durch die Stärke ihres Genies, und durch die vortreffliche Einrichtung ihrer Fugen und ihrer Harmonie, die Bewunderung aller folgenden Zeitalter erregt. Dieſe Gattung von Componiſten wird wieder, wie die im vorhergehenden Capitel, in drey Claſſen abgetheilt.

Paleſtrina iſt unter dieſen der erſte, und erhält vom Verf. nicht bloß in Anſehung der Zeit, ſondern auch des Genies, den erhabenen Namen des Vaters der Harmonie. Außer dieſem werden in dieſe erſte Claſſe noch Tallis und Allegri gerechnet. Der erſte war ein engliſcher Componiſt, und der zweyte ein Italiäner, deſſen Compoſitionen, nebſt den Paleſtriniſchen Werken, noch immer in der päbſtlichen Kapelle und andern ausländiſchen Kirchen aufgeführt werden. Bey dieſen drey Meiſtern findet man einerley Kunſt in der Ausarbeitung der

verſchiedenen Stimmen, und einerley Mangel der Modulation.

In die zweyte Claſſe gehören Cariſſimi, Stradella und Steffani, deren Werke im Ganzen zwar eben den Charakter haben, wie die von Paleſtrina, aber vielleicht in gewiſſer Abſicht von nicht ſo vorzüglichen, und, in anderm Betracht, von nicht ſo geringem Werthe ſind. Ihr Charakter beſteht zwar in der Schönheit der Harmonie, und in dem Mangel an Melodie; in Anſehung der erſtern aber ſind ſie nicht ſo ſchön, und in Anſehung der letztern nicht ſo mangelhaft, als die Arbeiten des Paleſtrina.

In die dritte und vorzüglichſte unter dieſen drey Claſſen gehören diejenigen Componiſten, welche die Mängel ihrer Vorgänger in der zu großen Verabſäumung der Melodie eingeſehen, und die edelſten Harmonien mit einer dazu ſchicklichen Modulation ausgeſchmückt haben; aber doch noch immer in ſo fern die Schreibart der ältern Componiſten beybehalten, daß ſie die harmoniſche Bearbeitung zum herrſchenden Charakter ihrer Werke machen, und die Modulation eine Nebenſache ſeyn laſſen. Von dieſer Art ſoll der ſorgfältige und fehlerfreye Corelli, der dreiſte und erfindungsvolle Scarlatti, der erhabene Caldara, und der anmuthsvolle und geiſtreiche Rameau ſeyn. Dieſen wird noch Händel an die Seite geſetzt, und bemerkt, daß ſich in deſſen männlicher Schreibart oft die edelſten Harmonien, mit einer ſo mannichfaltigen Modulation belebt, finden, dergleichen man kaum von einem Manne erwarten ſollte, der die Stadt London mit muſikaliſchen Stücken aller Art, dreyßig Jahre hindurch, verſorgt hat.

Ein potriotiſch geſinnter Deutſcher wird ſich vielleicht hier kaum des Wunſches erwehren können, daß der V. außer unſerm Händel mit noch mehrern deutſchen Componiſten möchte bekannt geweſen ſeyn. Vielleicht hätte er ſodann nicht drey, ſondern vier Claſſen gemacht, und in

die vierte und vorzüglichſte nebſt Händeln noch unſern alten Kerl, Kuhnau, und hauptſächlich vor allen andern unſern unnachahmlichen Johann Sebaſtian Bach aufgenommen. Die Ueberſchrift des Kapitels oder Abſchnitts hätte aber auch ſodann wegfallen müſſen; denn es iſt unſtreitig zu ſtrenge geurtheilt, wenn man dieſe trefflichen Männer einer Vernachläſſigung der Melodie beſchuldigen will. Selbſt unſerm Verf. ſcheint Händel nicht mehr recht in dieſe Claſſe zu paſſen; davon zeugen die gerühmten edeln und mit mannichfaltigen Modulationen belebten Harmonien. Wenn er daran gedacht hätte, daß wahrer muſikaliſcher Ausdruck aus der zweckmäßigen Anwendung der Melodie und Harmonie entſteht; daß Händel gerade der Mann war, der in Vocalcompoſitionen Melodie und Harmonie ſo zweckmäßig zu verbinden wußte; daß er endlich in ſeinen gearbeiteten Werken, nämlich in Fugen und Chören, im Ausdruck am glücklichſten war, und alſo den höchſten und letzten Endzweck der Muſik erreichte; ſollte er ihn nicht in eine eigene Claſſe geſetzt, und von denen abgeſondert und unterſchieden haben, deren Anwendung ihrer Kunſt nicht ſo zweckmäßig war? Wie vielmehr würde er anders klaſſificirt haben, wenn er die Meiſterſtücke unſers unſterblichen Joh. Seb. Bachs gekannt hätte, wo die originellſte, feineſte und edelſte Melodie beſtändig von der reichſten, reineſten und angemeſſenſten Harmonie begleitet wird? Gegen dieſen großen Mann ſind Corelli, Scarlatti, Caldara und Rameau, ſo groß auch ihre Verdienſte an ſich betrachtet ſeyn mögen, noch wahre Schulknaben, deren fehlervolle und mangelhafte Exercitia ſeinen meiſterhaften Werken nicht an die Seite geſetzt werden können. Wir trauen unſerm Verf. zu, daß er vollkommen unſerer Meynung geweſen ſeyn würde, wenn ihm die Arbeiten dieſes Mannes bekannt geworden wären. Er ſcheint uns gerade den Grad von Kunſterfahrung zu beſitzen, der dazu erfordert

wird,

wird, ſich von den erhabenen Verdienſten dieſes Mannes einen wahren Begriff zu machen.

Dritter Abſchnitt, über den muſikaliſchen Ausdruck, in ſo fern er den Componiſten angeht. Der Ausdruck entſteht, wie ſchon bemerkt iſt, aus einer zweckmäßigen Verbindung der Melodie und Harmonie, und iſt nichts anders, als eine ſchickliche Anwendung derſelben auf den Inhalt, den man vor ſich hat. Folgender Abſatz verdient groß gedruckt zu werden, damit er beſonders in die Augen falle.

Aus dieſer Erklärung ſieht man offenbar, daß man Melodie und Harmonie, um des Ausdrucks willen, niemals müſſe fahren laſſen, weil ſich der Ausdruck auf beyde gründet. Sobald man etwas ohne ihre Hülfe oder ihnen zum Trotz unternehmen wollte, ſo würde es aufhören, muſikaliſcher Ausdruck zu ſeyn.

Aus dieſem Grundſatze folgt, daß die bloße Nachahmung, die von ſo vielen für muſikaliſchen Ausdruck gehalten wird, in einer wahren, guten und ächten Muſik wegfallen muß; daß die Nachahmung des Steigens, Fallens, einer unterbrochenen Bewegung, des Fliegens, Weinens, Lachens ꝛc. nicht muſikaliſcher Ausdruck heißen kann, weil die Abſicht davon bloß dahin geht, die Aufmerkſamkeit des Zuhörers auf die Aehnlichkeit zwiſchen den Tönen und denjenigen Dingen zu richten, die ſie beſchreiben ſollen, und dadurch unſerm Verſtande Anlaß zu einer Vergleichung zu geben, anſtatt das Herz zu rühren, und die Leidenſchaften der Seele zu erregen. Alſo nicht dieſe unbedeutende Nachahmung iſt muſikaliſcher Ausdruck, ſondern eine ſolche Zuſammenſtimmung der Melodie und Harmonie, die uns auf die ſtärkſte Art rührt, und diejenigen Leidenſchaften in uns erregt, die der Poet zu erregen ſucht. Ein Componiſt darf ſich alſo nicht bey einer leeren Nachahmung einzelner Worte verweilen, ſon-

dern muß die ganze Abſicht, den ganzen Zweck des Dichters zuſammen nehmen, und darnach ſeine Melodie und Harmonie, entweder vermittelſt der Nachahmung, in ſo weit ſie zu dieſer Abſicht dienlich ſeyn kann, oder durch andere Mittel einzurichten ſuchen. Und wenn er Leidenſchaften durch Nachahmung zu erregen ſucht, ſo muß es eine ſo gemäßigte und weislich eingerichtete Nachahmung ſeyn, daß ſie nur dem Zuhörer den Gegenſtand gleichſam vor Augen bringt, ihn aber nicht nöthigt, eine Vergleichung zwiſchen dem Gegenſtande und den Tönen anzuſtellen. Die Gewalt der Muſik gleicht in dieſem Betrachte der Gewalt der Beredſamkeit; wenn ſie wirken ſoll, ſo muß ſie auf eine geheime und unvermerkte Art wirken. Eine auskramende Praleren ſtört den Hauptzweck. Die beſte Regel iſt daher: eine ungezwungene Beobachtung der Natur und Simplicität.

Dieſe zweckmäßige Zuſammenſtimmung der Melodie und Harmonie wird durch mancherley Mittel erhalten. Erfahrung und aufmerkſame Beobachtung derjenigen Wirkungen, welche verſchiedene Töne auf die Einbildungskraft und auf die Gemüthsbewegungen haben, verhelfen am leichteſten dazu. So dienen die Dur- und Molltöne, langſame oder lebhafte Taktbewegung, das Stockato, das Soſtenuto, das Schleifen der Töne, alle die Mannichfaltigkeit der Intervalle von einem Semiton bis zur Decime, die mancherley Miſchungen der Harmonien, die Vorbereitung der Diſſonanzen und ihre Auflöſung, die angenehme Folge der Melodien auf einander, und verſchiedene andere Umſtände außer dieſen, alle dienen dazu, diejenige Mannichfaltigkeit des Ausdrucks zu veranlaſſen, welche die Seele zur Freude oder zum Muthe erhebt, ſie in Zärtlichkeit oder Mitleiden verſenkt, ſie auf eine vernünftige Heiterkeit feſt heftet, oder ſie zu den Entzückungen der Andacht empor hebt.

Den Gebrauch aller dieſer Mittel zum muſikaliſchen Ausdruck, Fülle der Harmonie, und Mannichfaltigkeit der Melodie, begreift die Kunſt, Fugen zu ſetzen, in ſich. Der Verf. hält daher dieſe Art der Compoſition unter allen übrigen für die edelſte und ausgebreitetſte, die nicht nur, gleich der Hiſtorienmalerey, die vornehmſten Schönheiten aller übrigen Gattungen unter ſich begreift, ſondern auch im Stande iſt, manche andere Schönheiten von höhörer Art aufzunehmen. In dieſer Gattung von vollſtimmiger Muſik kann auch eine kluge Abwechslung des Tutti und Solo zum Ausdruck viel beytragen. Die zärtlichen und feinern Stellen können in das Solo, und die Stellen von kühnerm Ausdrucke in das Tutti gebracht werden. Eben dieſen Gebrauch leidet auch das Forte und Piano. Bey allem dem aber, was darüber geſagt iſt, oder geſagt werden kann, glaubt der Verf. der Nachdruck und die Anmuth des muſikaliſchen Ausdrucks ſey von gar zu feiner Art, als daß ſie ſich durch Worte beſtimmen laſſe; es ſey mehr eine Sache des Geſchmacks als des Raiſonnements, und laſſe ſich daher weit beſſer aus Beyſpielen als aus Regeln verſtehen. Er giebt daher angehenden Tonkünſtlern den Rath, die Werke großer Meiſter zu Rathe zu ziehen, und in denſelben die Regeln und die vollkommene Vereinigung der Melodie, der Harmonie und des Ausdrucks aufzuſuchen.

Gegen das Ende dieſes Abſchnitts werden noch verſchiedene leſenswürdige Anmerkungen über die Kirchenmuſik gemacht. Der Verf. hat ſich zwar nur die Beſchaffenheit der engliſchen gedacht, und ſeine Anmerkungen darauf angewandt; allein ſie ſind auch für die unſrige anwendbar. Benedetto Marcello wird als das höchſte Muſter für alle Kirchencomponiſten angeprieſen. In ſeinem Eſtro Poetico-Armonico, der in 8 Folianten gedruckt iſt, glaubt der Verf. habe er alle neuern Tonkünſtler weit übertroffen, und uns den richtigſten Begriff von

jener edlen Einfalt gegeben, welche wahrſcheinlicherweiſe der große unterſcheidende Charakter der Muſik bey den Alten war. Unſer V. iſt von dieſem Marcello ſehr enthuſiaſmirt. Er ſagt, er ſey in der Compoſition ſeiner Pſalmen, gleich dem göttlichen Inhalte, den er bearbeitete, überall groß oder ſchön, oder pathetiſch, und ſo vollkommen frey von allem, was niedrig und gemein iſt, daß der einſichtsvolle Zuhörer durch eine unaufhörliche Abwechslung einer neuen und reizenden Modulation bezaubert werde; wobey zugleich Plan und Ausdruck ſo paſſend ſey, daß Inhalt und Harmonie überall zuſammen treffe. In dem letzten Pſalme ſchiene er alle Kräfte ſeines großen Genies zuſammen genommen zu haben, um die Wunder, die er ſchon vorhin gethan habe, noch zu übertreffen. Mattheſon war von dieſem Marcelliſchen Werke nicht ſo enthuſiaſmirt, wie man aus der in ſeiner Critica muſica P. V. p. 58. befindlichen Recenſion deſſelben ſehen kann. Die gar zu leere Einfalt, die affektirte Nachahmung der alten und hauptſächlich ebräiſchen Muſik, wozu die ſpaniſchen Synagogen die Muſter hergegeben haben ſollen, der Mangel und die Blöße der Harmonie und dergleichen wollten ihm alle nicht gefallen, und er glaubte, die geiſtliche Freudigkeit könne auf dieſe Art nicht weit gehen. Das was wir in den 4 erſten Tom. dieſer Pſalmen geſehen haben, (die übrigen 4 haben wir noch nicht zu Geſichte bekommen können) beſtätigt mehr das Mattheſoniſche als das Aviſoniſche Urtheil, und das letzte mag wohl großentheils aus den mit einer gar ſehr gelehrten Miene verſehenen Vorreden, und Abhandlungen über alte Muſik, entſtanden ſeyn.

Dieſem vermeynten Muſter in Singſachen ſetzt der Verf. ein anderes an die Seite, welches in Inſtrumentalſachen das größte ſeyn ſoll. Dieſes iſt Geminiani. Er ſoll immer äußerſt richtig und ſchön ſeyn. Seine ſanfte, feine, ausdruckvolle und gefällige Modulation ſoll in

allen ſeinen Werken von der vollkommenſten Harmonie unterſtützt werden, und ſo viel natürlichen Zuſammenhang haben, daß man ſie nicht oft genug hören, und nicht genug bewundern könne.

Der dritte Theil handelt von dem muſikaliſchen Ausdruck, in ſo fern er den Spieler angeht. Der erſte Abſchnitt: von dem ausdrückenden Vortrage der Muſik überhaupt. Der ausdruckvolle Vortrag beſteht bey dem Ausführer darinn, daß er einer Compoſition Gerechtigkeit widerfahren laſſe, und ſie in einem Geſchmacke, und mit einem Vortrage ſpiele, der mit der Abſicht des Componiſten ſo genau übereinſtimmt, daß alle Schönheiten ſeines Werks dadurch beybehalten und ins Licht geſetzt werden. Ferner: ſo wie der Componiſt einer niedrigen und läppiſchen Nachahmung zu Gefallen, die Schönheiten des wahren Ausdrucks nicht fahren laſſen darf; ſo darf auch der Spieler ein gutes Inſtrument nicht zu den Eigenſchaften eines ſchlechten hinabſetzen, und nicht armſelige Nachäffungen damit hervorzubringen ſuchen. Von dieſer Art ſind die Nachahmungen des Flageolet, der Waldhörner, Sackpfeifen ꝛc. auf der Violine. Es iſt ein kindiſches Spielwerk, das bloß Erſtaunen zu erregen beſtimmt iſt, und ſelbſt bey einem gemeinen Ohr nicht lange über die natürliche Liebe zur Harmonie, die Oberhand behalten kann. Selbſt die Doppelgriffe auf der Violine verwirft der Verf. denn ſie ſetzen nach ſeiner Meynung ein gutes Inſtrument zu den Eigenſchaften zweyer mittelmäßigen herab, und hindern den leichten Vortrag des Spielers. Alſo ſowohl Componiſt, als Spieler, hat auf den Umfang, die Natur und Eigenſchaften der Inſtrumente Rückſicht zu nehmen; dies wird auf verſchiedene Inſtrumente angewendet. Bey Blasinſtrumenten giebt er den Rath, ſie in Concerten nur gelegentlich eintreten zu laſſen, und nicht das ganze Concert hindurch zu gebrauchen. Nach dieſem bemerkt der V. die Aehnlichkeit, die

ſich

maaßes als des Ausdrucks mächtig ſind. Die Gewohnheit, die ſchlechteſten Leute an die Bratſche zu ſtellen, iſt daher verwerflich. Im übrigen ſoll jeder Ausführer ſeine beſondere Pflicht bedenken, und ſich nur in ſo weit hören laſſen, als es mit der Harmonie und dem Ausdrucke in ſeiner Stimme beſtehen kann. Auch muß ſich kein Liebhaber der Muſik es leid ſeyn laſſen, wenn nur wenig für ihn zu ſpielen da iſt, weil er dadurch Muſſe gewinnt, zuhören zu können. Aus dieſem Grunde ſind die Mittelſtimmen in guten Compoſitionen für denjenigen Spieler, die vortheilhafteſten, der lieber das Ganze genießen, als allein gehört ſeyn will.

Einige in die muſikaliſche Semeiographie gehörige Vorſchläge, die der Verf. zu einem ſichern ausdruckvollen Vortrage für dienlich hält, können wir nicht unangeführt laſſen. Der erſte betrifft den unterſchiedenen Vortrag des Tutti und Solo, und um genau zu wiſſen, wo das eine oder das andere angeht, wird angerathen, die erſte und letzte Note eines jeden Tutti ſo (♩) zu bezeichnen, und um nicht das Forte am unrechten Orte anzubringen, dieſes auf eben die Art anzudeuten. Hierdurch glaubt er, werde der Spieler angewieſen, der erſten Note eines jeden Tutti und Forte ihren gehörigen Nachdruck zu geben, und ſich bey der letzten Note deſſelben nicht zu lange zu verweilen, welches für das Ohr eine höchſt unangenehme Wirkung thue. — Der zweyte betrifft die Art, in allen Stimmen einer vollen Muſik die verſchiedenen Themata und Fugen zu bezeichnen, um dem Spieler jeder Stimme dadurch einen Wink zu geben, ſein eintretendes Thema auszeichnend vorzutragen. Dazu hat der V. ein neues muſikaliſches Zeichen eingeführt, nämlich folgenden Index (r~).

Wir halten dieſen Auszug für hinlänglich, unſer im Anfang dieſer Anzeige gefälltes Urtheil über den Werth

dieſer

dieſer Abhandlung zu beſtätigen, und dem Leſer nach einer nähern Bekanntſchaft mit derſelben begierig zu machen. Er wird eine Menge reifer und tief gedachter Urtheile und Bemerkungen entdecken, die den Umfang eines Auszugs überſchritten haben würden, wenn wir ſie alle hätten auszeichnen wollen. Wir wünſchten ſie in die Hände mancher Inſtrumentiſten ſpielen zu können, um auch ihnen dadurch die Erläuterung manches muſikaliſchen Umſtandes zu verſchaffen, der gewöhnlich ihren Beherzigungen zu entgehen pflegt. Vorzüglich würde man ſich Vortheile zu verſprechen haben, weil die Bemerkungen unſers V. tief gehen, ohne eben die gelehrte Miene tiefer Spekulationen zu haben, und ohne in eine dunkele und unverſtändliche Sprache eingehüllt zu ſeyn, die gewöhnlich zu weiter nichts geſchickt iſt, als die Liebhaber einer muſikaliſchen Lektüre von der Unterſuchung muſikaliſcher Grundſätze abzuſchrecken. — Auch die Ueberſetzung iſt ſchön, und läßt ſich ſo gut leſen, wie ein Original; wir wiſſen aber nicht, wem wir ſie zu verdanken haben.

3.

A general Hiſtory of the Science and Practice of Muſic, by *Sir John Hawkins.* In five volumes. *London*, printed for *T. Payne* and *Son*, at the Mews-Gate. 1776. (Eine allgemeine Geſchichte der theoretiſchen und praktiſchen Muſik, in 5 Bånden, groß 4.)

Wer die Schwierigkeiten kennt, welche mit der Bearbeitung eines ſolchen Werks unvermeidlich verknůpft ſind, der wird ohne Zweifel in nicht geringe Verwunderung gerathen, wenn er ſieht, daß es dem Hrn. Verf. móglich geweſen iſt, eine ſo große Menge Materialien zuſammen zu bringen, daß auch ſogar ohne eigentliche Weitſchweiſigkeit ein Werk von 5 ſtarken Quartbånden daraus hat erwachſen kònnen. Hr. Burney mußte, zur Sammlung der Materialien zu einer åhnlichen Geſchichte, eine Reiſe, beynahe durch ganz Europa, unternehmen; und wem iſt unbekannt, was fůr Bemůhungen der gefůrſtete Abt zu St. Blaſii bloß auf einen einzigen, obgleich den wichtigſten Zweig einer ſolchen Geſchichte unſerer Kunſt hat wenden můſſen? — Die Dunkelheit jener Jahrhunderte, wo die Kunſt nach ihrem Fall bey den Griechen und Rómern, wieder aufzublůhen anfieng, hat allen muſikaliſchen Geſchichtſchreibern, die wir noch je gehabt haben, ſo viele unůberwindliche Hinderniſſe in den Weg gelegt, und, wenigſtens fůr jene Jahrhunderte, einen ſo großen Mangel an Datis und Faktis verurſacht, daß wir es bloß dieſem Umſtande zuſchreiben můſſen, wenn wir in dieſem Fache noch nichts befriedigendes, und noch nichts vollſtåndiges aufzuweiſen haben. Was iſt z. E. Prinzens Geſchichte der Muſik anders, als ein bloß chronologiſches

giſches Verzeichniß von Namen und einigen muſikaliſchen Begebenheiten? — Was iſt Bonnets Hiſtoire de la Muſique et de ſes effets anders, als eine ungeordnete Compilation einiger hier und da in alten Schriftſtellern befindlichen einzelnen Begebenheiten? — Alles, was wir noch für dieſes Fach der muſikaliſchen Wiſſenſchaften erhalten haben, iſt entweder äußerſt unzulänglich, oder, bey einem Anſchein einer Befriedigung, unvollendet geblieben. Wir wundern uns daher gar nicht, daß Hr. Hawkins auf die Bearbeitung eines ſolchen Werkes ganze 16 Jahre hat verwenden müſſen, ohngeachtet er ſchon beträchtliche Vortheile aus den ihm zugefallenen Sammlungen von Materialien des ehemaligen berühmten Doktors der Muſik, Pepuſch, ziehen konnte, die, wie er uns ſelbſt ſagt, ſo anſehnlich ſind, daß ſie ſchwerlich in noch einmal ſo viel Jahren zuſammen gebracht worden.

So wichtig aber auch dieſer große Reichthum von Materialien iſt, ſo iſt dieſer Umſtand allein doch nicht das Schätzbarſte dieſes Werks. Da es nicht bloß hiſtoriſch und biographiſch, ſondern auch zugleich kritiſch iſt, wie eine befriedigende Geſchichte der Muſik allerdings ſeyn muß; ſo kann der allergrößte Reichthum von Materialien unnütz, und (wir möchten faſt hinzuſetzen) ſogar ſchädlich werden, wenn er nicht in die Hände eines Mannes geräth, der im Stande iſt, Muſik und muſikaliſche Dinge von einer wahren Seite zu betrachten und zu beurtheilen. Einige Beyſpiele ſind noch ſo nahe vor unſern Augen, daß wir nicht nöthig zu haben glauben, ihrer mit Namen zu gedenken. Mit einem Worte: es iſt dem Naturkundiger nicht genug, die Natur und das Weſen eines Steins zu kennen, wenn er geſchliffen, und mit einem Zettel umhangen iſt, ſondern er muß ihn auch, wenn er noch roh und ungeſchliffen iſt, von andern Steinen zu unterſcheiden, und ſeinen wahren innern Werth zu beſtim-

 men

men wiſſen. Er läuft außerdem Gefahr, den rohen und unpolirten Edelſtein zu überſehen, und ſich durch den verführeriſchen Schimmer eines etwas polirten, aber ſchlechten und gemeinen Steines hintergehen zu laſſen; ſo wie es in wiſſenſchaftlichen Dingen dem Unkundigen geht, der Data und Fakta nicht nach ihrem innern Gehalt gehörig zu unterſuchen, und auf ſeine vorhabenden Umſtände anzuwenden weiß. Hier, ſo wie dort, wird ein Mann erfordert, der in die innere Natur ſeines Gegenſtandes hineingedrungen iſt, und ſich dadurch in den Stand geſetzt hat, nicht bloß äußere Merkmaale ſeinen Leitfaden ſeyn zu laſſen, ſondern wenn es die Umſtände erfordern, durch dieſe hindurch und auf den Grund zu ſehen. Nur auf dieſe Weiſe kann der Geſchichtſchreiber ſeine hiſtoriſchen Materialien mit Sicherheit und Nutzen gebrauchen, und ein Gebäude daraus errichten, welches Ordnung, Zuſammenhang und Dauer hat.

Der Verf. dieſer vor uns liegenden allgemeinen Geſchichte der theoretiſchen und praktiſchen Muſik, iſt zwar nicht Muſiker von Profeſſion, und hat ſich, wie er ſelbſt ſagt, von jeher bloß als Dilettante mit den Grundſätzen der Muſik bekannt zu machen geſucht; ſeine Bemühungen aber ſind ihm nach unſerm Urtheile ſo gut gelungen, als ſie kaum einigen unter tauſenden gelingen, die ſich dem Vorgeben nach das Studium der Kunſt zum Hauptgeſchäfte ihres ganzen Lebens machen. Er äußert Begriffe und Bemerkungen von Muſik und muſikaliſchen Dingen, die von einem ſo ſcharfſinnigen, und von allen Vorurtheilen (die wohl in keiner Kunſt ſo häufig, wie in der unſrigen ſind) ſo ungeblendeten Beobachtungsgeiſte zeugen, daß er ſich dadurch von vielen ähnlichen Schriftſtellern ſehr merklich unterſcheidet, und in der That den ganzen Dank eines wahren Muſikfreundes für die Mittheilung ſeiner Beobachtungen verdient. Doch wir thun am beſten, wenn wir unſere Leſer ſelbſt mit dem Inhalte

ſeines

ſeines Werks bekannt zu machen ſuchen; ſie mögen ſodann ſelbſt urtheilen, wie weit unſere vorläufigen Urtheile gegründet oder ungegründet ſind, und ob das Werk in der That ſo lächerlich iſt, wie uns ein engliſcher Kritiker in den Monthly Reviews vom April und Auguſt 1777 hat verſichern wollen.

Außer der Zueignung an den König von Engelland, und einer kurzen Präfation, worinn der Verf. die Veranlaſſung zu ſeiner Arbeit, nebſt einigen Quellen, woraus er geſchöpft hat, ſeinen Leſern erzählt, iſt dem Werke noch ein ausführlicher Präliminar-Diſcurs von 84 Quartſeiten vorgeſetzt. In dieſem Präliminardiſcurs nimmt er Gelegenheit gleichſam ſein muſikaliſches Glaubensbekenntniß abzulegen, indem er nicht nur überhaupt verſchiedene von ſeinen muſikaliſchen Ideen vorträgt, ſondern auch über Muſik und den Zuſtand derſelben in verſchiedenen Zeitaltern urtheilt, und ihn endlich mit der gegenwärtigen Verfaſſung unſerer Muſik vergleicht. Wir wollen das wichtigſte davon auszuzeichnen ſuchen.

Die Gewalt der Imagination, ſagt man mit großem Anſchein von Wahrheit, liegt zwiſchen den körperlichen Sinnen und den moraliſchen Begriffen in der Mitte: die Dinge, womit ſie ſich verſchiedentlich beſchäftigen, ſind den Sinnen des Geſichts und Gehörs gemein, und ſie verhelfen zur bloßen Perception; alles daher entſtehende Vergnügen aber iſt der Imagination zuzuſchreiben.

Diejenigen Künſte, welche der Imagination das größte Vergnügen verſchaffen, ſind: Poeſie, Malerey und Muſik. Die zwo erſtern zeigen durch ihre natürlichen oder künſtlichen Mittel die Aehnlichkeiten aller Werke der Natur, welche für groß, neu oder ſchön gehalten werden; die letztere wirkt auf das Gemüth durch die Gewalt derjenigen Harmonie, welche aus einer Uebereinſtimmung der Klänge entſteht, und in dem Gemüthe diejenigen Ideen

 erregt,

erregt, die unſern ſanfteſten und angenehmſten Empfindungen entſprechen.

Dies iſt aber nur eine Quelle des Vergnügens. Jede der erwähnten Künſte hat im verſchiedenen Grad noch eine andere, nämlich diejenige, die aus der Vergleichung der von ihnen im Gemüthe verſchiedentlich erregten Bilder mit ihren Urbildern entſteht; ſo wie z. E. in der Poeſie durch die Vergleichung einer Beſchreibung mit der beſchriebenen Sache; in der Malerey, durch die Vergleichung eines Landſchaftgemäldes mit der Landſchaft, oder eines Portraits mit dem Original; und in Muſik, wo Nachahmung zum Grunde liegen ſoll, im Geſang der Vögel, oder in dem Ausdruck der mannichfaltigen Leidenſchaften, als des Weinens, Lachens, und anderer menſchlichen Empfindungen, durch die Vergleichung des Klangs mit demjenigen, was er bedeuten ſoll.

Es iſt leicht zu bemerken, daß die beyden beſchriebenen Gattungen von Vergnügen von zweyerley Art ſind. Die eine iſt originell und abſolut, die andere aber relativ. Für die eine wiſſen wir keinen andern Grund als den Willen Gottes anzuführen, der bey der Schöpfung der Welt, und der Organiſation unſerer Körper, ein ſolches Verhältniß zum Grunde gelegt hat, als wir zwiſchen dem Menſchen und ſeinen Werken entdecken; und für die andere führen wir die dem menſchlichem Gemüthe anerſchaffene Liebe zur Wahrheit an. In der Poeſie und Malerey ſprechen wir daher mit Beſtimmtheit von abſoluter und relativer Schönheit, und eben ſo auch in der bloß imitativen Muſik; was aber eigentliche Harmonie betrifft, ſo iſt es klar, daß die Eigenſchaften der Aehnlichkeiten nicht dazu gerechnet werden können, wie wir aus einer Vergleichung dieſer Künſte ſehen werden.

Hier wird in einer beygefügten Note geſagt, daß es dem ohngeachtet nicht an Leuten gefehlt habe, die, ohne auf die innere Vortrefflichkeit der Harmonie (intrinſic

excel-

excellence of harmony) zu denken, die Wirkſamkeit der Muſik in ihrem nachahmenden Vermögen haben ſuchen wollen, und daß man aus dieſem Grunde in der praktiſchen Muſik Dinge eingeführt habe, die den Ohren der Nichtkenner eine Quelle vieles Vergnügens geweſen ſind; wie z. E. das Nachahmen des Donners, das Glucken der Hüner, und das Singen der Vögel ꝛc. iſt. Aber, dieſes nachahmende Vermögen, wird hinzugeſetzt, beſtimmt nur einen ſehr kleinen Theil von der Vortrefflichkeit der Muſik; und wir können aus dieſer Urſache nicht umhin, die vortreffliche Antwort des Königs von Sparta, Ageſilaus, zu bewundern, die er einem Manne gab, welcher ihm rieth, einen Menſchen zu hören, welcher die Nachtigal nachahme: „ich habe die Nachtigal ſelbſt gehört,“ ſagte er, wie uns Plutarch berichtet. Die Wahrheit iſt, daß Nachahmung eigentlich mehr der Poeſie und Malerey gehört, als der Muſik; daher hat auch Mr. Harris keinen Anſtand genommen, von der muſikaliſchen Nachahmung zu ſagen: ſie ſey, auch bey der größten Vollkommenheit, doch nur ein unvollkommen Ding (*). Kurz, ſetzt unſer Verf. hinzu, es giebt nur ſehr wenig Dinge in der Natur, welche die Muſik nachzuahmen im Stande iſt, und ſelbſt dieſe ſind ſo unintereſſant, daß man endlich gezwungen iſt, zu ſagen: die Vortrefflichkeit derſelben liege innerlich, ſey abſolut, in ſich ſelbſt gegründet, und kurz, nur aus dem Willen desjenigen zu erklären, der alle Dinge nach Zahlen, Maaß und Gewicht geordnet hat.

Nach dieſem kömmt der Verf. auf die verſchiedenen Schriftſteller zu ſprechen, welche von Muſik oder dahin gehörigen Dingen geſchrieben haben. Er ordnet ſie in drey Claſſen. In die erſte rechnet er diejenigen, welche die

(*) S. Diſcourſe on Muſic, Paintiny, and Poetry, pag. 69. und in der 1756. zu Danzig herausgekommenen Ueberſetzung, pag. 56.

die Grundſätze der Kunſt durch mathematiſche Verhältniſſe haben erläutern wollen; in die zwote diejenigen, welche Muſik ſyſtematiſch, und mit einer gewiſſen Rückſicht auf die Ausübung derſelben behandelt haben; und in die dritte diejenigen, welche den Klang als einen Zweig der Phyſik angeſehen, und daher aus verſchiedenen Phänomenen zu erläutern geſucht haben, auf welche Weiſe er entſtehe, und zum Gehör gebracht werde. Aber unter allen Schriftſtellern dieſer drey Claſſen findet er keinen, der geſagt habe, wem man die allmähligen Verbeſſerungen der Kunſt zuſchreiben müſſe, in welchen Perioden ſie vorzüglich geblühet habe, was für Verhinderungen ihrer Aufnahme von Zeit zu Zeit im Wege geſtanden haben, was ſie für Feinde oder Freunde gehabt, und was man für die charakteriſtiſchen Merkmaale ihrer berühmteſten Bekenner und Verbeſſerer zu halten habe. Auch ſind ihre Grundſätze nie ſo vorgetragen worden, daß ſie von andern als von ſolchen, welche ſich das Studium der Kunſt zu ihrer Hauptangelegenheit gemacht haben, hätten verſtanden werden können. Hieraus erklärt ſich der Hr. V. die unendlichen Irrthümer, in welche ſo oft Männer von großer Gelehrſamkeit verfallen ſind, wenn ſie in ihren ſonſt gelehrten Schriften auch etwas von Muſik haben ſagen wollen. Wir wollen einige auffallende Beyſpiele davon auszeichnen.

Sir William Temple hält, in einer zuverſichtlichen Behauptung, daß die Alten Harmonie gehabt hätten, das Vermögen, etwas auf einer Violine ſpielen zu können, für eine hinlängliche Eigenſchaft eines muſikaliſchen Richters. Und in ſeinem Eſſay upon the ancient and modern Learning, in einer Vergleichung der neuen Muſik mit der alten, behauptet er (obgleich Paleſtrina, Bird und Gibbons mit ihm in einem Zeitalter lebten, und die Schriften Shakeſpears und Miltons ſchon bekannt waren), die Wiſſenſchaft ſey in der Welt

gänz-

gänzlich verloren, und anſtatt Poeſie und Muſik ſey uns nichts übrig, als fiddeln und reimen (*).

Addiſon, der in ſeinem Zuſchauer, bey der Gelegenheit, da er die italiäniſche Oper gerne lächerlich machen will, auch einige male genöthigt war, von Muſik zu ſprechen, thut es in ſolchen Ausdrücken, daß man augenblicklich ſieht, er habe nicht gewußt, was er ſagen wolle.

Die größte Lobrede, die man der Muſik machen könne, glaubt er, beſtehe darinn, daß ſie eine angenehme Unterhaltung ſey. Nichts aber kömmt dem gleich, was er am Ende des 29 Stücks ſagt: daß ein Componiſt ſeine Muſik nach dem Genie des Volkes einrichten und bedenken ſollte, daß die Feinheit des Gehörs, und der Geſchmack an Harmonie, auf jene Klänge gegründet ſey, die jedes Land überflüßig hervorbringen könne; und kurz, daß Muſik

(*) The ſcience is wholly loſt in the World, and in the room of Muſic and Poetry we have nothing left but fiddling and rhyming. Noch eine andere merkwürdige Stelle dieſes nämlichen Schriftſtellers iſt folgende: „What are become of the charms of muſic, by which men and beaſts, fishes, fowls, and ſerpents were ſo frequently enchanted, and their very natures changed; by which the paſſions of men are raiſed to the great eſt height and violence; and then ſo ſuddenly appeaſed, ſo as they might be juſtly ſaid to be turned into lions or lambs, into wolves or into harts, by the powers and charms of this admirable art? Tis agred of all the learned that the Science of Muſic, ſo admired by the ancients, is wholly loſt in the world, and that what we have now is made up of certain notes that fell into the fancy or obſervation of a *poor friar* in chanting his mattins: ſo as thoſe two divine excellencies of muſic and poetry are grown in a manner to be little more but the one *fiddling*, and the other rhyminy, and are indeed very worthy the ignorance of the friar, and the barbarouſneſs of the Goths that introduced them among ur.“

Muſik von einem relativen Weſen, und was dem einem Ohr Wohllaut ſey, könne für das andere Uebellaut ſeyn (*). Man darf nur einigermaaßen über dieſe Worte nachdenken, ſo kann man nicht umhin, ſo wohl das feine Gehör als auch die Einſichten des Verfaſſers in dieſem Fache zu bezweifeln.

Ein neuerer Schriftſteller denkt nicht daran, daß es eine Energie der Harmonie geben könne, die unabhängig von den zufälligen Verſtärkungen oder Verminderungen des Schalls iſt, womit ſie hervorgebracht wird; oder weiß auch vielleicht nicht, daß gewiſſe Modulationen und Combinationen von Klängen bloß durch ſich ſelbſt große und erhabene Empfindungen einflößen können, wie z. E. das Exaltabo von Paleſtrina, und viele Anthems von Händel; ſchreibt dem Heftigen (tho the burſts) des Buranello, und den Sinfonien des Jomelli, das Vermögen zu, die Seele gleich den Gemälden des Timomachus und des Ariſtides zu erweitern, zu beſchäftigen, und zu beleben (**).

Ganz anders verhält es ſich mit denjenigen Dichtern und Schriftſtellern, welchen die Natur das Glück nicht verſagt hat, die angenehmen Wirkungen der Muſik zu empfinden, und die ſie daher der abſtrakteſten Speculationen nicht für unwürdig gehalten, ſondern ſich mit ihren Grundſätzen bekannt gemacht haben. Hierher rechnet

(*) A compoſer Should fit his Muſic tho the genius of the people, and conſider that the delicacy of hearing and taſte of harmony has been formed upon thoſe Sounds which every country abounds with. In ſhort, that Muſic is of a relative Nature, and what is Harmony to one Ear may be Diſſonance to another. The Spectator, Nro. 29. pag. 113.

(**) S. An Inquiry into the Beauties of Painting by Daniel Webb, Eſq. 8vo. 1769. pag. 167.

net unſer V. den Milton, der in ſeinem verlohrnen Paradies, und einigen andern Gedichten, wo er Gelegenheit gehabt hat, der Muſik erwähnung zu thun, außer einer enthuſiaſtiſchen Liebe mit den Ausdrücken eines erfahrnen Meiſters ſpricht. Nicht weniger rühmt er hierinn den berühmten Lord Baco, welcher in ſeiner Hiſtoria nat. eine Menge zur Muſik gehörige Bemerkungen mitgetheilt hat, und überall beweiſt, daß er nicht bloß ein Philoſoph und Nachforſcher der Natur des Klangs, ſondern ein Meiſter der Harmonie, und mit den Grundſätzen der muſikaliſchen Compoſition genau bekannt geweſen.

Er bedauert, daß es von dieſer Art ſo wenig Beyſpiele giebt, da es ſich doch, was Poeſie und Malerey betrifft, ganz anders verhält. In unſern Schulen, ſagt er, erwerbe man ſich nicht allein einen Geſchmack an den Schönheiten der griechiſchen und römiſchen Dichter, ſondern auch das Vermögen, ihre Vortrefflichkeiten und Fehler zu unterſcheiden; und in der Malerey bilde die öftere Betrachtung großer Meiſterſtücke, mit einem geſunden Urtheil unterſtützt, leicht einen Kenner, und mache die Liebhaber derſelben fähig, die Reize der Kunſt zu genießen. Daher ſehen wir unzählige Beyſpiele, daß in dem praktiſchen Theile der Malerey ganz unerfahrne Perſonen im Stande ſind, die Manieren der Meiſter, ihren Styl ꝛc. zu unterſcheiden und zu vergleichen, und alles mit einem Grad von Genauigkeit zu beurtheilen, was die Schönheiten der Compoſition, den Charakter, Zeichnung und Colorit betrifft, als es ſich kaum von einem Meiſter der Kunſt erwarten läßt. Aber wenige, ausgenommen die Muſiker ex profeſſo, ſind im Stande, mit Genauigkeit von muſikaliſchen Dingen zu reden; und noch wenigere haben einen Begriff von der wahren ächten Vortrefflichkeit der Kunſt, von ihrem Einfluß auf das menſchliche Herz, und von jenen unwiderſtehlichen Reizungen, die die Leidenſchaften der Gewalt muſikaliſcher Modulatio-

nen

nen unterwürſig machen, und in der Seele die erhabenſten Empfindungen zu erregen im Stande ſind. Der eine bewundert eine feine klare Stimme, der andere einen ſanften Anſchlag, (a delicate touch) und der dritte eine brilliante Hand; und noch andere freuen ſich hauptſächlich über diejenige Gattung von Muſik, welche in der Ausführung die meiſten Schwierigkeiten zu haben ſcheint, und wenn ſie das durch dieſe Muſik in ihnen erregte Gefühl beurtheilen wollen, ſo verwechſeln ſie Verwunderung und Vergnügen miteinander.

Wir finden ſo viele vortreffliche Anmerkungen in dieſem Diſcurs, daß wir es für nöthig halten, uns bey unſern Leſern zu entſchuldigen, wenn wir ihnen etwa in unſerm Auszuge etwas zu weitläuftig vorkommen ſollten. Der nothwendige Zuſammenhang ſcheint uns zu verlieren, wenn wir kürzer ſeyn wollten; und die Wichtigkeit der Bemerkungen verdient es nach unſerer Meynung zu ſehr, in ihrer Ordnung erhalten zu werden, als daß wir ſie durch zu viele Abkürzungen voneinander reißen, und dadurch vielleicht undeutlich und unverſtändlich machen ſollten. Daher werden wir hier unſern Auszug ſo zuſammenhängend, als möglich, zu machen ſuchen, und lieber bey minder wichtigen Stellen abkürzen.

Um die unzähligen Vorurtheile auszurotten, welche die Nichtkenner der Muſik hegen, ihre mannichfaltigen Schönheiten kenntbarer zu machen, und zu beweiſen, daß ſie eine unſerer Seelenkräfte würdige Kunſt und Beſchäftigung ſey, glaubt der Verf. ſey kein beſſeres Mittel, als zu zeigen, daß ihre Grundſätze auf allgemeine und unveränderliche Geſetze der Natur gegründet ſind, und nur dadurch ſowohl, als durch die Sorgfalt, ihre durch vieljährigen Fleiß und Erfahrung bewirkte allmählige Verbeſſerung genau zu beſtimmen, könne man die Wiſſenſchaft zu einer Art von Gewißheit bringen, und einen ſichern Grundſatz für die ächte Kritik verſchaffen. Aber

noch

noch zur Zeit ſey eine ſolche Geſchichte der Wiſſenſchaft, die das Alter und den Urſprung muſikaliſcher Dinge, die Erfindung, Traditionen, ihre unterſchiedene Behandlung, ihre Auf- und Abnahme, ihre Verhinderungen, Unterdrückungen, Vernachläſſigungen, mit den Veranlaſſungen und Urſachen derſelben durch alle Zeitalter der Welt enthalte, noch nicht vorhanden. Als Beyſpiele werden angeführt, daß die Nachrichten von den meiſten muſikaliſchen Erfindungen ſo ungewiß und widerſprechend ſind. Daß z. E. die Erfindung der Conſonanzen von einigen dem Pythagoras, von andern aber dem Diocles zugeſchrieben werde; daß die Erfindung der vielſtimmigen Muſik von einigen für eine Erfindung der Alten, von andern aber für eine Verbeſſerung der Neuern gehalten werde; daß man ſeit einiger Zeit bezweifle, ob die Erfindung des Hexachords dem Guido Aretinus, oder einem gewiſſen Fra Guittone d'Arezzo zuzuſchreiben ſey (*), u. ſ. w. — Unter vielen andern angezeigten Ungewißheiten und Widerſprüchen, wird auch noch angeführt, der bekannte Jean de Muris, der die neuere Art von Noten erfunden hat, ſey ein Engelländer geweſen, ob man gleich gewöhnlich geglaubt habe, er ſey aus der Normandie geweſen. —

Nach dieſem giebt der Verf. ein Verzeichniß derjenigen Schriftſteller, die ſich in verſchiedenen Zeiten bemühet haben, den Urſprung und Fortgang der Muſik hiſtoriſch abzuhandeln, und er bittet, daß man es nicht als ein Zeichen ſeiner Tadelſucht anſehen möge, wenn er ihre

(*) Fra Guittone d'Arezzo, celebre per i ſuoi ſcritta ſopra la Muſica, inventore del contrapunto, e dal quale ſurono ſiſſati i tuoni, che preſentemente ſi cantano. S. Lettere familiari e critiche di *Vincenzio Martinelli*, Londra, 1758. Prefazione, pag. VIII. Dieſes ſcheint bloß eine Verwechſelung der Namen zu ſeyn.

ihre Mängel zugleich entdeckt. Die angezeigten Schriftſteller ſind folgende:

1) Eine Geſchichte der Muſik von Ouvard, Chanoine de Tour. Sie ſoll bis auf unſere Zeiten gehen, aber noch ungedruckt ſeyn, und findet ſich wahrſcheinlich in einer pariſiſchen Bibliothek. Mattheſon hat ihrer im vollkommenen Capellm. S. 22. aus den Menag. T. I. p. 302. 303. Erwähnung gethan.

2) *Ioannes Albertus Bannus*, de Muſicae origine, progreſſu et denique ſtudio bene inſtituendo. 1637. in Octavo. Das erſte gedruckte Werk von der Art, und heißt eigentlich: Diſſertatio epiſtolica de Muſicae natura &c. ad incomparabilem Virum *Petrum Scriverium*. Sie iſt den Diſſertationen: de ſtudiis bene inſtituendis von Gerh. Joh. Voß beygedruckt, und nur 28 Seiten ſtark.

3) Hiſtoriſche Beſchreibung der edlen Sing- und Klingkunſt, von Wolfgang Caſpar Prinz, 1690. Keines von dieſen beyden angezeigten Werken kann als eine Geſchichte der muſikaliſchen Wiſſenſchaften angeſehen werden; das erſte iſt zu klein, und das zweyte nichts beſſer, als eine in chronologiſche Ordnung gebrachte Liſte von muſikaliſchen Schriftſtellern.

4) Anhang des Dr. Wallis zu ſeiner Ausgabe des Ptolomäus 1682. Der Verf. hält dieſen Anhang zwar nicht für eine Geſchichte der theoretiſchen Muſik, er enthält aber doch ſehr viele hiſtoriſche Umſtände, und macht noch außerdem durch häufige Beyſpiele die muſikaliſchen Lehren der alten Schriftſteller verſtändlich.

5) Diſſertation ſur le Chant Gregorien, von *Gabriel Guillaume Nivers*, Organiſt in der Schloßkirche unter Ludwig XIV. 1683. Zwar nur ein dünnes

Octav-

Octavbändchen, aber doch eine Geſchichte der Kirchenmuſik, mit einer Erzählung der mancherley Ausartungen, denen ſie unterworfen geweſen.

6) Hiſtoria muſica, von *Gio. Andrea Bontempi*, 1695. in Fol. Ein kleines Werk, nicht ganz ohne Werth.

7) Oſſervazioni per ben regolare il Coro de i Cantori della Capella Pontificia, tanto nelle funzioni ordinarie, che ſtraordinarie, von *Andrea Adami* da *Bolſena*, Capellmeiſter in der Päbſtlichen Capelle, Rom, 1711. 4. Eine Geſchichte der Päbſtlichen Capelle, und enthält viele beſondere Umſtände.

8) Hiſtoire de la Muſique et de ſes Effets, von **Bonnet**. Zuerſt in Paris 1715, hernach aber zu Amſterdam 1725 gedruckt. Eine Compilation, welche aus den Papieren des Abts **Bourdelot**, **Raguenet** und anderer entſtanden iſt.

9) The modern Muſic-Maſter, containing an introduction to ſinging, and inſtructions for moſt of the inſtruments in uſe, von *Peter Prelleur*. 1730. Am Ende dieſes Buchs iſt eine kurze Geſchichte der Muſik angehängt, die viele bemerkungswürdige Umſtände enthält. Der Verf. hat ſeinen Namen nicht vorgeſetzt.

10) Muſikaliſches Lexicon, oder muſikaliſche Bibliothek ꝛc. von **Johann Gottfried Walther**, 1732. Hat des Verfaſſers Beyfall, und er ſcheint es auch ſtark gebraucht zu haben. — Hier werden auch noch die in den **Mattheſoniſchen** Schriften enthaltene hiſtoriſche Nachrichten angeführt, und nur bedauert, daß ſie ſo ſehr zerſtreut, und daher von wenig Nutzen ſind.

11) A Dictionary of Muſic, von *Graſſineau*. Ein Octavband mit einer Empfehlung von Dr. Pe-

puſch, Dr. Green, und Mr. Galliard, 1740. Soll eine gelehrte Miene haben, aber faſt nichts mehr, als eine Ueberſetzung von Broſſard, ſeyn. Auch ſoll es ſo von Fehlern voll ſeyn, daß man ſich nicht darauf verlaſſen kann.

12) Kritiſche Einleitung in die Geſchichte und Lehrſätze der alten und neuen Muſik, von Fried. Wilh. Marpurg. Berlin, 1759. 4. Hier wird auch der Abhandlung von der Fuge dieſes Verfaſſers Erwähnung gethan, und geſagt, der zweyte Theil derſelben enthalte eine kurze Geſchichte der Fuge und des Contrapunkts.

13) Storia della Muſica, vom P. Martini von Bologna. 2 Bände in 4. Dieſe zween Bände ſind in einer Zeit von 13 Jahren erſchienen, und enthalten viel Gelehrſamkeit; der große Fleiß aber, den der Verf. auf dieſe 2 Bände verwendet hat, läßt Hrn. Hawkins zweifeln, ob es ihm je möglich ſey, das ganze Werk zu vollenden.

14) Hiſtoire generale, critique, et philologique de la Muſique, von *Mr. de Blainville.* Paris, 1767. 4. Dieſes Buch trägt ſeinen Titel mit Unrecht, und iſt, wie viel andere Werke dieſer Art, weitläuftig, wo es kurz ſeyn könnte, und kurz, wo man wünſchen möchte, es wäre ausführlich.

15) De Cantu et Muſica ſacra, a prima Eccleſiae aetate uſque ad praeſens tempus; Auctore *Martino Gerberto*, Monaſterii et congregationis ſancti Blaſii in ſilva nigra Abbate, ſacrique Romani Imperii Principe. Typis San-Blaſianis, 1774. In zween Quartbänden. Hr. Hawkins unterſcheidet dieſes Werk ſehr, hält es für das ſchätzbarſte dieſer Art, und ſagt, die Geſchichte der Kirchenmuſik ſey mit viel Gelehrſamkeit, Urtheil und Wahrheit darinn vorgetragen. Er wünſcht ſich auch ſelbſt Glück

daju,

dazu, viele ſeiner eigenen Gedanken über muſikaliſche Dinge, hauptſächlich aber über Kirchenmuſik, den geäußerten Meynungen eines ſo erhabenen Schriftſtellers gleichförmig zu finden. Er hält dieſe Uebereinſtimmung für den größten Beweis der Wahrheit und Richtigkeit ſeiner Gedanken.

16) A general Hiſtory of Muſic from the earlieſt Ages to the preſent Period, with a Diſſertation on the Muſic of the Ancients, by *Charles Bourney*, Muſ. D. F. R. S. 1776. Erſter Band. Der Hr. Hawkins zweifelt nicht, der folgende Band werde gut ausfallen. Hiermit endigt der Verfaſſer ſein Verzeichniß von Schriftſtellern, welche ſich mit der Geſchichte der Muſik beſchäftigt haben. Wie es aber kommen mag, daß ihm *Rouſſeau's* Dictionnaire de Muſique unbekannt, und *Broſſards* ähnliches Werk unangeführt geblieben iſt, können wir uns nicht erklären. Daß er das letztere gekannt hat, ſieht man wohl, weil es im Werke verſchiedentlich angeführt worden; vom erſtern aber läßt ſich keine Spur finden.

Außer dieſen angezeigten muſikaliſch-hiſtoriſchen Schriftſtellern führt der Verf. noch verſchiedene andere an, die zu einem ähnlichen Endzweck Materialien geſammlet haben, aber verhindert worden ſind, ihre Arbeiten und Nachforſchungen dem Publico mitzutheilen. Ihre Bemühungen ſind aber nicht verloren gegangen, ſondern werden noch bis jetzt in verſchiedenen engelländiſchen Bibliotheken aufbewahrt. Auch dieſe Manuſcripte hat der Hr. Hawkins bey dem gegenwärtigen Werke gebraucht.

Die Wirkungen der alten Muſik, wovon uns manche alte Schriftſteller ſo viel erzählt haben, bezweifelt er ſehr, und glaubt ſo lange ein Recht dazu zu haben, bis

ihm jemand beweiſen kann, daß die Ausdrücke, in welchen die alten Schriftſteller dieſe wunderbaren Wirkungen niedergeſchrieben haben, mehr ſind, als bloße Hyperbeln, wie z. B. die Erzählungen von den Wirkungen der Muſik auf lebloſe Dinge. Wenn man ihm ſagt, daß die Wirkungen, von welchen die Rede iſt, aus der Vereinigung der Muſik mit der Poeſie hätten entſtehen können; ſo giebt er zwar zu, daß dieſer Vereinigung etwas von einer ſolchen Wirkſamkeit zugeſchrieben werden könne, aber er behauptet auch zugleich, daß eine ſolche Muſik ſodann nothwendig von dem gar ſehr verſchieden geweſen ſeyn müſſe, was man ſich eigentlich unter Muſik vorzuſtellen habe. Für dieſe Behauptung giebt er folgende Gründe an:

Wir wiſſen aus der Erfahrung, daß keine nothwendige Verbindung (neceſſary connexion) zwiſchen der Poeſie und Muſik herrſcht, und wer ein kompetenter Richter von beyden iſt, weiß auch, daß, obgleich ihre Wirkungen in einigen Fällen übereinkommen, jede ihre eigene und verſchiedene Sprache hat. Der Dichter erregt die Leidenſchaften durch Bilder, oder durch die Eindrücke moraliſcher Empfindungen; der Muſiker durch Klänge, die entweder einfach und harmoniſch, bloß ſucceſſiv, oder combinirt ſind. Dieſe erkennt das Herz für die Sprache der Natur, vorausgeſetzt, daß man mit demjenigen Sinn begabt iſt, welcher die Vollkommenheit des Vermögens zu hören ausmacht; und ſodann ſind die Empfindungen der Freude, der Traurigkeit, nebſt tauſend unnennbaren Gefühlen, dieſer Sprache unterwürfig.

Da nun die Wirkungen der Poeſie und Muſik voneinander ſo unterſchieden ſind, ſo folgt nothwendig, daß jede für ſich allein, und unabhängig von der andern, exiſtiren kann; und als Beyſpiele kann man anführen, daß es eben ſo viel Dichter giebt, welche unfähig ſind, muſikaliſche Klänge hervorzubringen, als Muſiker ohne poetiſche Talente.

Wenn nun die alten Dichter weder im Stande waren, der Harmonie ihre Verſe, noch die Harmonie der Muſik beyzufügen, ihre Oden zu componiren, und vor einer Verſammlung von Muſikverſtändigen zu ſingen, wie kann man wohl denken, daß die Muſik zu ihren Oden beſchaffen geweſen ſeyn müſſe? Sie war vielleicht wenig mehr, als eine bloße Recitation; nicht in wahren muſikaliſchen Intervallen, ſondern bloß in ſolchen Biegungen der Stimme, als wir uns bedienen, wenn wir, durch die Deklamation einer Rede, Eindrücke auf unſere Zuhörer machen wollen.

Aber auch ſelbſt, wenn wir den Erzählungen der Alten von den wunderbaren Wirkungen der alten Muſik Glauben geben wollen, können wir ihnen denn aus der neuern Geſchichte nicht eben ſo auffallende Beweiſe von dem Einfluſſe der Muſik auf unſere Leidenſchaften entgegen ſetzen? Die Geſchichte des Königs **Erich**, und noch eine Menge anderer, die uns **Bayle** und andere Schriftſteller erzählen, beweiſen klar, daß die Einflüſſe der Muſik auf Leidenſchaften, Krankheit und Geſundheit in unſern Tagen von ihren Kräften noch nichts verloren haben.

Dieſe Bemerkungen ſollen den Verf. auf eine Vergleichung der alten Muſik mit der neuern leiten, und ſchienen ihm hauptſächlich deswegen nöthig, weil die Unwiſſenden glauben, da die letztere ſich keiner ſo miraculöſen Eindrücke rühmen könne, ſo ſtehe ſie weit unter der erſten, und verdiene kaum ihren Namen. Unter die Schriftſteller, welche ſolche Meynungen öffentlich bekannt gemacht haben, rechnet er als die vornehmſten, den Sir **William Temple**, und den **Iſaac Voß**. Der erſte war ein von Geſchäften entfernter Staatsmann, ein ſinnreicher Schriftſteller, beſaß aber wenig andere Gelehrſamkeit, als was er ſich in den letzten Jahren ſeines Lebens, und noch dazu, wie man glaubt, nicht aus den reinſten Quellen, erworben hat; der andere war ein Mann von vieler

Erudition, aber ohne alle Beurtheilungskraft, welches er durch ſeine kindiſche Leichtgläubigkeit, und überhaupt durch die Neigung, unglaubliche Dinge zu glauben, hinlänglich beweiſt. Demohngeachtet haben die Meynungen dieſer beyden Schriftſteller kein geringes Gewicht in der gelehrten Welt erhalten, und der Verf. meynt, es ſey durchaus nöthig, ſolche Meynungen ſtrenge zu unterſuchen, damit Irrthümer von der Art nicht endlich durch Autorität gleichſam geheiligt werden möchten. Daher kömmt er nun näher auf die Vergleichung der alten und neuen Muſik.

Die Methode, welcher ſich bishero die Schriftſteller bedient haben, welche die alte und neue Muſik miteinander vergleichen wollten, beſtand darinn, daß man alle günſtigen Zeugniſſe für die erſtere auf einen Punkt zuſammen ſtellte, und mit vollem Beyfall genehmigte; ohngeachtet man nach einer gehörigen Unterſuchung leicht hätte finden können, daß alle dieſe Zeugniſſe beynahe nichts zu beweiſen im Stande ſind. Denn da ſie auf weiter nichts beruhen, als auf wörtlichen Erklärungen und Beſchreibungen, ſo bleibt dem Leſer derſelben allemal die Freyheit übrig, etwas von ſeinen eigenen Ideen hinzu zu ſetzen; und dieſe können natürlicherweiſe durch nichts anders erregt werden, als durch die Muſik, welche er eben damals wirklich gehört, geſehen, oder betrachtet hat. Ein Beyſpiel, welches von einigen Kritikern der Malerey genommen iſt, wird dieſe Meynung erläutern. Die Werke des Apelles, Parrhaſius, Zeuxis und Protogenes, mit den Werken einiger minder bekannten Künſtler, als: Bularchus, Euphranor, Timanthes ꝛc. werden von Ariſtoteles und Philoſtratus ꝛc. außerordentlich bewundert; und wer ihre Beſchreibungen davon lieſt, fügt zu jedem Gegenſtand einige Ideen von Vortrefflichkeit hinzu, ſo vollkommen als ſie ſeine Einbildungskraft hervorzubringen im Stande iſt, welche bloß den Werken der

neuern

neuern Künſtler zugeſchrieben werden müſſen, die ſie zu ſehen Gelegenheit gehabt haben. Eben ſo wie wir die Beſchreibungen der Helena von Homer, oder der Eva von Milton, mit Ideen von weiblicher Schönheit, Grazie und Zierde, leſen, welche von unſern eigenen Beobachtungen abgezogen ſind. Der Erfolg einer ſolchen Vergleichung in der Malerey, iſt den neuern Künſtlern häufig zum Nachtheil gediehen, und die Werke von Raphael, Domenichino und Guido ſind verdammt worden, weil man in der Meynung ſtand, daß ſie jener Charaktere von Erhabenheit und Schönheit mangelten, welche man den Werken der alten Künſtler zuſchrieb. Auf gleiche Art können wir auch unſere Ideen von der Vollkommenheit der Harmonie und Melodie, und von der allgemeinen aus einer künſtlichen Combination muſikaliſcher Klänge entſtehenden Wirkung, bloß allein von derjenigen Muſik bilden, welche wir gegenwärtig gehört haben; und wenn wir von der Muſik des Timotheus oder Antigenides leſen, ſo vergleichen wir ſie entweder mit der Muſik eines vortrefflichen neuern Künſtlers, oder wir getrauen uns nicht, darüber zu urtheilen. Wenn nun in dieſer Vergleichung ſolche Kritiker, wie Iſaac Voß, und Sir William Temple, die Muſik der Neuern aller Bemerkung und Achtung unwürdig erklären, wie außerordentlich hintergehen ſie ſich, und was thun ſie anders, als daß ſie das Weſen für den Schatten aufgeben? — — Genug, Muſik ſoll nicht Wunder thun, und manche von den Alten erzählte Wirkung derſelben, z. E. daß ſie die Menſchen zur Raſerey habe bringen können, gereicht ihr in unſern Augen zu ſo wenig Ehre, daß wir gewiſſermaaßen froh ſind, in unſern Tagen nichts ähnliches von ihr ſagen zu können. Wer mit philoſophiſchem Geiſte nachdenkt, wird ihr ohnedem keinen Mangel an Wirkſamkeit vorwerfen können, wenn er bedenkt, daß ſie noch immer das Vermögen hat, das Gemüth zu erheitern, die Lei-

denſchaften zu beſänftigen, Bekümmerniſſe zu mildern, Andacht zu unterhalten und zu erhöhen, und das Gemüth mit den edelſten und erhabenſten Geſinnungen und Empfindungen zu erfüllen. Dies kann ſie noch, wenn wir ihre Kräfte recht anzuwenden wiſſen; und damit kann man ſich, unſerer Meynung nach, begnügen. —

Nun kömmt der Verf. auf die Schriftſteller, welche durch ihre Bemühungen zur Aufnahme und Vervollkommung der Muſik beygetragen haben. Die Einführung derſelben in die Kirche hat ihr große Vortheile verſchafft, und die erſten Bemühungen, ſie aus ihrer Barbarey herauszureißen, in der ſie bey den Römern ſeufzte, hat man daher den Geiſtlichen des eilften Jahrhunderts zu verdanken. Nachher hat Guido von Arezzo durch die Reformation der Scala, und durch die Erfindung ſeiner Solmiſation, den glücklichen Fortgang derſelben erleichtert. Ferner werden hier angeführt: **Jean de Muris**, welcher eine Practica menſurabilis cantus ſchrieb; **Marchettus von Padua**; **Johann Tinctor**; **Wilhelm Garnerius**; und **Antonius Suarcialuppus**. Dieſe vier letztern waren Profeſſoren der Muſik, und hielten öffentliche Vorleſungen, um die Grundſätze ihrer Wiſſenſchaft auszubreiten. Auf dieſe folgte **Franchinus Gaffurius**; **Zarlino**, und **Salinas**; **Glarean** und der ältere **Galilei**. Dieſe enthalten viel Gelehrſamkeit; aber der Menge von muſikaliſchen Werken, welche ungefähr vom Jahr 1550 an, bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts, unter den Titeln: **Introductionen**, **Enchiridions**, und **Erotemata** in Italien und Deutſchland herausgekommen ſind, läßt ſich kein anderes Lob beylegen, als das Lob der Deutlichkeit.

Hier müſſen wir doch auch anführen, daß unſer Verfaſſer mit dem Charakter unſers Dr. **Luthers** nicht unbekannt iſt. Er ſagt, er ſey ein in der Muſik außerordentlich erfahrner Mann geweſen, habe ſie nicht bloß

für

für geſchickt angeſehen, in Traurigkeit und Bekümmerniſſen die Seele aufzuheitern, ſondern für eine Stimme zum Lobe Gottes gehalten; und da er es für nöthig erachtet, andächtige Empfindungen zu erregen und zu unterhalten, auch ſelbſt viele Lieder mit Melodien gemacht habe; ſo habe er die Muſik, mit Beyſtimmung Melanchtons, feyerlichſt in ſeiner Kirche aufgenommen, und Chöre, Hymnen und ſchöne Motetten, von welchen er ſehr gefühlvoll ſpricht, darinn angeordnet. Von Muſik überhaupt, fährt er fort, gebe er ſeine Meynung in folgenden Worten an den Tag: „Scimus muſicam daemonibus etiam inviſam et intolerabilem eſſe.“ (*).

Weitere Betrachtungen leiten den Verf. auf den gegenwärtigen Zuſtand unſerer Muſik, die er in den meiſten Fällen für nichts beſſer als Ausartungen erklärt. Die Urſachen dieſer Ausartungen glaubt er in dem allgemeinem Hang der kenntnißloſen Liebhaber zur Neuheit zu finden, und wer je über dieſen Umſtand etwas nachgedacht hat, wird nicht umhin können, ihm beyzuſtimmen. Die Wirkungen der innern Schönheiten der Muſik können ſich nothwendiger Weiſe nur auf dieſe erſtrecken, welche von der Natur mit einer beſondern Fähigkeit dazu begabt ſind; und eine Beraubung dieſes Sinnes, der zum wahren Genuß der Schönheiten der Kunſt unumgänglich nöthig iſt, muß, wie man leicht begreifen kann, manchen unvermögend machen, und, wie einige meynen, nicht weniger als neun von zehen, ſo viel Vergnügen bey Muſik zu empfinden, als andere. Solche Zuhörer ſind ſodann

(*) In einem Briefe an Senfel, damaligen Capellmeiſter bey dem Herzog zu Bayern, der ein guter Freund und Correſpondent vom Luther war, auch auf ſein Anſuchen die Motette: Non moriar, ſed vivam &c. componirt hat. In Glareans Dodecachord ſtehen einige Motetten von ſeiner Compoſition.

dann bey ihren wahren Reizen unempfindlich, ob ſie ſich gleich bemühen, den Genuß derſelben zu affektiren; da ſie aber doch im Grunde wenig Wirkung davon verſpüren, ſo ſuchen ſie dieſes Vergnügen durch Neuheit zu erhalten; hieraus entſteht in unſern Tagen die ewige und unaufhörliche Frage nach neuen Stücken, die einige ſogar auf die Meynung gebracht hat, Muſik ſey ihrer Natur nach ſo veränderlich, als die Mode ſelbſt.

Dieſer Mangel an wahren Kennern muſikaliſcher Schönheiten, hat daher große Componiſten jederzeit gezwungen, einen großen Theil ihrer Kunſt zu verläugnen, und ſich gleichſam einen doppelten Geſchmack zu erwerben; den einen für ſich ſelbſt, und den andern fürs Publikum. Intellektuelle Muſik, welche ein ernſthaftes Vergnügen gewährt, und nicht bloß das Ohr, ſondern auch die übrigen Fähigkeiten unſerer Seele beſchäftigt, iſt nicht fürs Publikum; daher haben Stradella, Scarlatti, und Bononcini, für ihren eigenen Genuß, Cantaten, Duetten, oder Madrigalen mit vier oder fünf Stimmen, in welchen eine ſanfte Melodie, wahrer Ausdruck des poetiſchen Sinns, mit den Reizen einer reichen Melodie und Harmonie vereinigt waren, gemacht, hingegen für das Publikum bloße Stücke, wo ſich der Zuhörer an Paſſagien und andern dergleichen Dingen amüſiren kann. Ein vertrauter Freund von Händel blätterte einſt die Partitur einer von ihm neu componirten Oper durch, und bezeugte ihm ſeinen beſondern Beyfall über die Vortrefflichkeit eines darinn befindlichen Stücks; Händel antwortete: „Ihnen mag es wohl vortrefflich ſcheinen, aber ich muß Sie verſichern, daß die gute Aufnahme der Oper nicht davon, ſondern (indem er einige von ganz gemeinem Schlage aufſchlug) von dieſen abhängt.“ Wer begierig iſt zu wiſſen, was dies für ein Geſchmack geweſen ſeyn mag, wozu ſich ein ſo großer Mann wie Händel, zum Nachtheil ſeines eigenen, bequemen mußte, der kann

ſich leicht vorſtellen, daß es kein anderer geweſen ſeyn könne, als derjenige, der einer jeden vermiſchten Geſellſchaft gemein iſt, von der die meiſten Glieder glauben, das Recht, und ſogar die Geſchicklichkeit zu beurtheilen, zu billigen oder zu verachten, erkaufe ſich für den Preis des Entreegeldes; ein Geſchmack, der bey allen, die ihn beſitzen, Urſache iſt, daß leere und triviale Stücke, welche leicht im Gedächtniſſe bleiben, der feinſten Harmonie und Modulation vorgezogen werden; und die zügelloſen Ausſchweifungen eines Sängers mehr Beyfall finden, als der wahre und einfache Vortrag der ſanfteſten und feyerlichſten, mit allen Reizen geſchmückten Melodien, die die ächte Kunſt hervorbringen kann. Solche Beurtheiler wie dieſe ſetzen den wahren Werth, z. E. der Inſtrumentalmuſik, allgemein in die Schwierigkeiten derſelben, und werden, gleich den Zuſchauern eines Seiltänzers, am meiſten amüſirt, wenn der Künſtler in einer ſolchen Lage ſich befindet, daß es zweifelhaft iſt, ob er glücklich durchkommen oder verunglücken werde.

Es iſt zu bedauern, daß man gegen dieſe Bemerkungen nichts einwenden kann; noch mehr aber, daß unſere Muſiker gegenwärtig, meiſtentheils durch dieſe Geſinnungen der Muſikliebhaber, auf den Einfall gerathen ſind, den Geſchmack für ſich ſelbſt ganz aufzugeben, und ſich bloß mit einem Geſchmack fürs Publicum zu behelfen. Daher jetzt ſo viele Muſiker, ohne eigentliches Studium der Muſik; daher die Ausartungen beynahe unſerer ganzen Kunſt. Die Singſtimme hat ihre natürlichen Gränzen verlaſſen; die Inſtrumentalmuſik iſt zum Geräuſch ohne Harmonie geworden; und (um unter einer Menge von einzelnen Beyſpielen nur ein einziges anzuführen) das Clavichord hat man aus einer unerſchöpflichen Quelle von wahrem muſikaliſchen Vergnügen zu einem leeren Klimperzeug erniedrigt. Hrn. Hawkins wurde von einem engliſchen Kunſtrichter in den Monthly Reviews

der

der Vorwurf gemacht, es ſey ſehr unhöflich, ſeinen Zeitgenoſſen ſolche Dinge ins Geſicht zu ſagen; wir ſagen ihm hier vieles nach, und haben auch ſchon anderwärts ähnliche Dinge geſagt, ehe wir wußten, daß uns jemand beyſtimmen würde, ohne von unſern Leſern einen gleichen Vorwurf zu beſorgen. Wir denken im Grunde nicht, daß Höflichkeit eigentlich hieher gehöre, und ſagen daher ohne Zurückhaltung getroſt heraus, was wir nach unſerer Ueberzeugung für Wahrheit halten.—

Unter allen Misbräuchen der Inſtrumentalmuſik, glaubt der Verf. ſey der Muſik überhaupt aber keiner ſo nachtheilig geweſen, als der eingeführte Gebrauch einzelner Inſtrumente zu Soloſtücken und Concerten, welche urſprünglich bloß zu Privatergötzlichkeiten beſtimmt waren, nun aber als ein weſentlicher Theil muſikaliſcher Unterhaltungen angeſehen werden. Muſik für ein einzelnes Inſtrument beſteht gewöhnlich bloß aus einer einſtimmigen Melodie; iſt weniger verwickelt als vielſtimmige Muſik; und eine ſo einfache Melodie gefällt einem ungeübten Ohr allemal weit mehr, als die ſchönſte Harmonie verſchiedener Stimmen. Die Einförmigkeit einer Menuet, welche aus einer beſtimmten Anzahl von Takten beſteht, die immer von Zeit zu Zeit wiederkommen, entſpricht einigen Ideen von metriſcher Regelmäßigkeit, die allen Menſchen gemein ſind, und man muß dieſes als die Urſache anſehen, warum ſolche Stücke kenntnißloſen Zuhörern ſo viel Vergnügen machen. — Bey den Ausſchweifungen der heutigen Violiniſten, hauptſächlich wenn ſie den natürlichen Umfang ihres Inſtruments ſo ſehr überſchreiten, führt der Verf. eine Regel des Baco an, welcher als ausgemacht angenommen hat, daß die mittlern Töne aller Inſtrumente die angenehmſten ſind, und daher ſowohl bey der Singſtimme, als bey Inſtrumenten, den an beyden äußerſten Enden liegenden

den vorgezogen werden müſſen (*). Für die ärgſte Ausſchweifung hält aber der Verf. die heutige Gewohnheit, mit einem Inſtrumente die Töne anderer Inſtrumente, und mehrerer Arten derſelben, die der Natur des Inſtruments nicht eigen ſind, nachzuahmen. Dieß geſchieht jetzt hauptſächlich mit den Bogeninſtrumenten. Wozu es in der Folge noch kommen werde, meynt der Verf. müſſe die Zeit lehren.

Bey ſo bewandten Umſtänden, da die meiſten Muſikliebhaber, durch den Mangel des ächten muſikaliſchen Sinns, dahin geleitet werden, nur wilde und unregelmäßige Muſik zu bewundern, iſt der geſchmackvolle Zuhörer genöthigt, ſein Vergnügen in jenen Compoſitionen zu ſuchen, welche ihre gegenwärtige Exiſtenz bloß ihrem Werth zu danken haben, und, gleich den Werken der klaſſiſchen Schriftſteller, als die Standarten der wahren Kunſt anzuſehen ſind; entweder in den ernſthaften und feyerlichen Stücken der alten Kirchencomponiſten, oder in den fröhlichern und zierlichern ſowohl Vocal- als Inſtrumentalcompoſitionen anderer Componiſten, welche zum Genuß kleiner Cirkel von geſchmackvollen und erfahrnen Muſikfreunden von ihren Verfaſſern beſtimmt wurden. Wie weit der glück-

(*) The mean tones of all inſtruments, as being the moſt ſweet, are to be preferred to thoſe at either extremity of either the voice or inſtrument. Hiſt. nat. cent. II. Sect. 173. In dieſem Werke findet ſich noch eine Menge vortrefflicher Bemerkungen über die Natur des Klangs und der Harmonie. Die folgende Bemerkung mag als ein Beweis dienen, wie erfahren Baco in dieſer Materie geweſen, und zugleich zeigen, worinn nach ſeiner Meynung die wahre Schönheit der Harmonie beſteht. „The ſweeteſt and beſt harmony is, when every part or inſtrument is not heard by itſelf, but a conflation of them all; which requireth to ſtand ſome diſtance off, even as it is in the mixture of perfumes, or the taking of the

glückliche Zeitpunkt noch entfernt ſeyn mag, wenn Muſik von dieſer Art der Gegenſtand einer allgemeinen Wahl ſeyn wird, kann niemand ſagen; aber für einen wahren Freund der Kunſt iſt es traurig, zu wiſſen, daß die Welt im Beſitz einer Menge ſo vortrefflicher Compoſitionen iſt, wie die Werke von Corelli, Bononcini, Geminiani, Händel, (und wir ſetzen hinzu) Benda und Bach ſind, und doch zu ſehen, daß, ſelbſt unter den angeſehenſten Muſikern, unter zehen kaum einer iſt, welcher wahre Begriffe von ihren Vorzügen hat, und ſie anders, als mit einem gewiſſen Grad von fühlloſer Geſchwindigkeit, vorzutragen weiß, wodurch ihre Wirkung vernichtet, und die Abſicht des Verfaſſers gänzlich verfehlt wird. In einem ſolchen Vortrag, wo nicht die mindeſte Aufmerkſamkeit auf die Harmonie oder den Ausdruck gewendet wird, ſuchen wir umſonſt nach den vorzüglichſten Eigenſchaften der Kunſt, nach ihrem Vermögen, Leidenſchaften zu erregen, ohne welche doch dieſe göttliche Wiſſenſchaft nichts beſſer iſt, als die Beluſtigung eines gaffenden Haufens, unfähig ihre Reize zu empfinden, und ihre Würde zu erkennen.

Soweit der Präliminardiſcurs. Im Werke ſelbſt iſt jeder Band in Bücher und Capitel eingetheilt; aber nirgends der Inhalt derſelben durch Ueberſchriften angezeigt. Dieſes, wir können es nicht läugnen, vermindert in unſern Augen den ſonſtigen Werth dieſes Werks in etwas, und erſchwert die Ueberſicht des Ganzen ungemein.

Auch

the ſmells of ſeveral flowers in the air.“ Die ſüßeſte und beſte Harmonie iſt, wenn keine Stimme oder Inſtrument für ſich beſonders gehört wird, ſondern wenn ſie alle gleichſam in einander fließen; man muß daher in einiger Entfernung davon ſtehen, gerade ſo, als wenn man die angenehmen Gerüche verſchiedener Blumen in der Luft genießen will. Cent. III. Sect. 225.

Auch fehlt es an einem hinlänglich vollſtändigen Regiſter, nicht einmal zu gedenken, daß der Verf. häufig ſeine Materien abreißt, um zu einem neuen Capitel überzugehen, wo es weit ſchicklicher, und der Ordnung und leichtern Ueberſicht zuträglicher geweſen wäre, nichts voneinander zu reißen, ſondern in einem Capitel beyſammen zu laſſen. Ebenfalls zeigt die öftere Wiederholung einer und eben derſelben Materie, daß der Verf. entweder nicht im Stande geweſen iſt, oder nicht genug Sorgfalt darauf verwendet hat, ſeinen großen Reichthum gehörig zu ordnen, und ſeinen Leſern dadurch den Gebrauch und Nutzen deſſelben zu erleichtern. — Unſere Leſer werden uns daher entſchuldigen, wenn wir der angeführten Urſachen wegen nicht im Stande ſind, ihnen den ganzen Plan dieſes Werks vorzulegen, da der Umfang einer Anzeige (ſie mag auch übrigens noch ſo ausführlich ſeyn) nicht groß genug iſt, um alles zu faſſen, und auch nur aufs kürzeſte aneinander zu ordnen, was den Plan eines ſo weitläuftigen Werks beſtimmen kann. Wir begnügen uns alſo, das Wichtigſte nur zu bemerken, was wir hier und da im Werke antreffen, und glauben, dieſes werde ſchon hinlänglich ſeyn, den Leſern zu zeigen, was ſie ſich überhaupt für Begriffe vom Ganzen zu machen haben. —

Das erſte Capitel des erſten Buchs beſchäftigt ſich mit dem Urſprung der Muſik. Die Geſchichte vom Orpheus, Amphion, Linus und andern, ſind in dieſer Sache nur für Fabeln zu halten, welche keine Autorität haben. Ueberhaupt iſt es unnöthig, mit vieler Mühe Urſachen für eine Sache aufzuſuchen, die wir ſo leicht finden können, wenn wir unſern Bau und unſere Natur nur ein wenig betrachten wollen. Muſik iſt uns angebohren, und hat nicht ſowohl nöthig gehabt, erfunden, als vielmehr nur entwickelt zu werden. Alſo ſind alle Muthmaaßungen, als ob der Menſch durch das Singen

der Vögel, durch das Ziſchen der Winde ꝛc. Muſik gelernt habe, unbedeutend, und ſogar einigermaaßen nachtheilig. Warum ſollen wir lange außer uns ſuchen, was wir ſo leicht in uns ſelbſt finden können? — Vocalmuſik iſt daher unſtreitig älter, als Inſtrumentalmuſik. Dieß iſt kein Zweifel. Aber die große Frage beſteht darinn, zu welcher Zeit bildete ſich, aus den dem Menſchen angebohrnen Klängen, ein ordentliches Klangſyſtem? Da die von der Menſchenſtimme hervorgebrachten Töne zu leicht verſchwinden, als daß ihre Verhältniſſe gegen einander verglichen, und nach dieſer Vergleichung in eine beſtimmte Ordnung hätten gebracht werden können, ſo läßt ſich vor der Erfindung einiger Inſtrumente kein ſolches Klangſyſtem gedenken. Daher unterſucht der Verf. zuerſt einige Inſtrumente, die man Urſache hat, für die erſten zu halten, um aus ihrem Bau, und überhaupt aus ihrer ganzen Beſchaffenheit, deſto leichter und ſicherer die erſten Klangſyſteme ergründen zu können. Die Leyer und Flöte ſind, wie man aus ihrer einfachen Einrichtung ſchließen muß, wahrſcheinlich die beyden erſten Inſtrumente geweſen. Die Nachrichten von der Erfindung, Beſchaffenheit und Einrichtung derſelben ſind verſchieden. Der vom **Mercur** erfundenen Leyer ſchreiben einige 3, andere 4, und noch andere 7 Saiten zu. **Nicomach**, ein Nachfolger des **Pythagoras** ſagt: ſie ſey vom Mercur erfunden, mit 7 Saiten verſehen worden, und von ihm auf den **Orpheus** gekommen; **Orpheus** habe den Gebrauch derſelben dem **Thamyris** und **Linus** gelehrt, der letztere dem **Herkules**, und dieſer dem **Amphion**, welcher die ſieben Thore zu **Theben** nach den ſieben Saiten der Leyer gebaut habe. Ueber die Form derſelben ſind die Meynungen eben ſo verſchieden. — Die Flöte, als das einfachſte Blasinſtrument, ſoll zuerſt aus einem Storchbein gemacht worden ſeyn, und die Erfindung derſelben wird dem **Apollo**, **Pan**, **Orpheus**, **Linus** und vie-

len andern zugeſchrieben. Marſyas, oder, wie andere ſagen, Silenus, war der erſte, welcher mehrere Flöten von verſchiedener Länge durch Wachs miteinander verbunden hat; aber Virgil ſchreibt dieſes dem Pan zu, wie der folgende Vers zeigt:

Pan primus calamos cera conjungere plures
Inſtituit. (*)

Dieſes durch dieſe Verbindung mehrerer Flöten von verſchiedener Länge entſtandene Inſtrument, nennt Iſidor Pandorium, und andere Syringa.

Nach dieſer Unterſuchung wird zu den Klangſyſtemen übergegangen, und ausführlich davon gehandelt. Erſtlich von der urſprünglichen Form deſſelben bey den Griechen; ſodann von den Syſtemen des Terpanders, Philolaus und Pythagoras. Von der nachherigen Erfindung der Conſonanzen, welche dem letztern zugeſchrieben wird, ob es gleich auch einige giebt, welche ſie dem Diocles zuſchreiben, und vorgeben, er habe ſie entdeckt, indem er vor einem Töpferhauſe vorbeygegangen, und zufälligerweiſe an einige vorm Hauſe ſtehende Töpfe geſchlagen; er habe darauf bemerkt, daß die höhern oder tiefern Töne den größern oder kleinern Töpfen entſprachen, und ſey auf dieſe Weiſe hinter die muſikaliſchen Verhältniſſe gekommen. (**). Es würde uns zu weitläuftig ſeyn, hier das Wichtigſte auszuziehen, da es ſehr ausführlich abgehandelt iſt; wir müſſen aber dem Leſer ſagen, daß Hr. Hawkins dieſe und viele andere ähnliche Materien mit vieler Gelehrſamkeit behandelt hat. Ueberall zeigt er ſich als einen Mann von einer erſtaunlich ausgebreiteten Beleſenheit, nicht nur in muſikaliſchen, ſondern auch in

N 2 allen

(*) Eclog. II. verſ. 32.
(**) S. Vincent. Galilei, Dial. della Muſica antica e moderna, pag. 127.

allen möglichen alten und neuen Schriftſtellern, welche zur Aufklärung ſeiner Materien etwas enthalten. Auf eben dieſe gründliche und ausführliche Art wird die Entſtehung der verſchiedenen Klanggeſchlechte, zum E. des diatoniſchen, chromatiſchen und enharmoniſchen, die verſchiedenen Arten der Alten, ihre Muſik zu ſchreiben, ihre verſchiedenen Moden ꝛc. behandelt. Die Formen der alten Inſtrumentengattungen ſind meiſtens ſehr ſauber geſtochen, und den Beſchreibungen derſelben beygefügt. Dieſe Unterſuchungen erſtrecken ſich bis zu Ende des dritten Jahrhunderts, und am Ende derſelben werden noch einige Betrachtungen beygefügt, wodurch gezeigt wird, was man ſich von der Muſik der Alten jener Jahrhunderte, aus der Beſchaffenheit ihrer Inſtrumente, Klangſyſteme und dergleichen für Begriffe zu machen habe. Es wird folgendermaaßen entſchieden: „jeder, der Muſik verſteht, wird nun im Stande ſeyn, von den möglichen Wirkungen einer Flöte, wie ſie die Alten hatten, zu urtheilen, wenn er die Beſchaffenheit einer neuern damit vergleicht; und was die Leyer betrifft, wir mögen ſie nun mit drey, vier, ſieben oder zehen Saiten annehmen, ſo iſt es offenbar, daß ſie unſern Harfen, Lauten, und andern jetzt gebräuchlichen Inſtrumenten dieſer Art, weit nachſtehen muß.“

Der Verfaſſer geht nun zu den fernern Verbeſſerungen über, die von Zeit zu Zeit in der Muſik gemacht worden ſind, und ſucht nun zu zeigen, wem wir dasjenige Klangſyſtem zu danken haben, deſſen Vortrefflichkeit noch jetzt von allen cultivirten Nationen erkannt wird, und deſſen wir uns jetzt allgemein bedienen. Die meiſten Verbeſſerer der damaligen Muſik ſind Griechen geweſen. Die nachherigen lateiniſchen Schriftſteller, als: Martianus Capella, Macrobius, Caſſiodor, und andere zeigen, daß die Römer nur ſehr wenig zur Verbeſſerung der Muſik beygetragen haben, und daß ihre Schriften,

allgemein genommen, wenig beſſer ſind, als Auszüge, oder Commentarien über die Werke des Nicomachus, Euclids, Ariſtids, Quintilians, Ariſtoxenus und anderer mehr. Was den Boethius betrifft, ſo ſieht man klar, daß er in ſeinen Schriften keine andere Abſicht gehabt habe, als die Einſichten und wahren Grundſätze der Harmonie in jenem barbariſchen Zeitalter nur einigermaaßen wieder herzuſtellen. Da dieſes die Hauptabſicht ſeines Werks: de Muſica war, ſo dürfen wir uns daher auch nicht wundern, daß er ſo wenig von den Veränderungen der Muſik unter den Lateinern hat einfließen laſſen. Eine einzige Verbeſſerung ſind wir den Lateinern ſchuldig, und dieß iſt die Einführung der römiſchen Capitalbuchſtaben, um die verſchiedenen Klänge der Scala damit zu bezeichnen. Da die Notirungskunſt der Griechen, nach dem Alypius wenigſtens 1240 verſchiedene Zeichen (*) erforderte, ſo war es ein großer Vortheil, eine ſo erſtaunliche Menge von Zeichen auf funfzehn herunter zu ſetzen.

Nichts aber iſt um jene Zeit der Aufnahme der Muſik vortheilhafter geweſen, als die Einführung derſelben in den Gottesdienſt der erſten Chriſten. Die Ermahnungen des Paulus in ſeinen Briefen an die Epheſer und Coloſſer: „**redet unter einander von Pſalmen und Lobgeſängen und geiſtlichen Liedern, ſinget und ſpielet dem Herrn in euren Herzen,**“ (**) und: „**lehret und vermahnet euch ſelbſt mit Pſalmen und Lobgeſängen, und geiſtlichen lieblichen Liedern;**

 und

(*) Marpurg zählt ihrer 1620, und ruft dabey aus: „kein Wunder, wenn die Griechen in ihrer Kunſt nicht weiter gekommen ſind.“ S. deſſen Einleitung in die Geſchichte und Lehrſätze der alten und neuen Muſik, S. 193.

(**) Epheſ. 5. V. 19.

und ſinget dem Herrn in euren Herzen," (*) haben ihr vielleicht, nebſt dem Beyſpiel der Juden, bey denen Muſik ein anſehnlicher Theil des Gottesdienſtes war, dieſen Vortheil verſchafft. Die Zeit dieſer Einführung in den chriſtlichen Gottesdienſt fällt in die Jahre 347 und 356, wo Flavianus und Diodorus, nachherige Biſchöffe zu Antiochia und Tarſus, die Kirchenſänger in zwey Theile theilten, und die Pſalmen Davids wechſelsweiſe ſingen ließen. (Theodoret, Hiſt. Eccl. Lib. II. cap. XXIV.) Hieraus entſtanden auch die Antiphonien, von deren Wirkſamkeit Flavianus eine ſehr hohe Meynung hatte, wie man aus der folgenden Geſchichte ſehen kann. Antiochia fiel beym Kayſer Theodoſius in Ungnade, und Flavianus wurde zu ihm geſendet, um ihn zu beſänftigen, und Vergebung für die Stadt auszuwirken. Als nun Flavianus ſeine erſte Audienz haben ſollte, ließ er, ob es gleich im kaiſerlichen Pallaſt war, eine übliche Kirchenmuſik vor dem Kaiſer ſingen, wodurch er ſo andächtig und gerührt wurde, daß die Stadt Vergebung erhielt. Von dieſer Zeit an, breitete ſich die gottesdienſtliche Muſik immer mehr und mehr aus, wozu auch die Unterſtützungen des St. Baſilius, Ambroſius und Chryſoſtomus nicht wenig beytrugen. Zu dieſen kömmt noch der heil. Auguſtinus, welcher ein außerordentlich warmer Muſikfreund war, und ſelbſt ein Werk von der Muſik in 6 Büchern geſchrieben hat.

Vom Ambroſianiſchen und Gregorianiſchen Kirchengeſang; von den Erfindungen des Guido Aretinus; von den damaligen Notenſchriften; von der Verbreitung dieſer Verbeſſerungen in verſchiedenen Ländern; von den Schriftſtellern, welche zu dieſer Verbreitung bey verſchiedenen Völkern beygetragen haben; von den Verhinderungen, die dieſer Ausbreitung an verſchiedenen Orten

(*) Coloſſer 3. V. 16.

ten im Wege geſtanden haben, und hundert andern zur Aufklärung der Geſchichte der Muſik gehörigen Dingen, wird in der Folge gleichfalls aufs ausführlichſte gehandelt. Unter andern beweiſt hier der Verfaſſer, daß nicht Jean de Muris, ſondern ein gewiſſer Franco aus Lüttich, ein muſikaliſcher Schriftſteller des eilften Jahrhunderts, der Erfinder des cantus menſurabilis geweſen ſey. Seine Gründe ſind: 1) daß Franco ſchon im eilften Jahrhundert vom Cantu menſur: geſchrieben habe, und die Erfindung des de Muris erſt ins 1330ſte Jahr geſetzt werde. 2) Daß ſogar noch vor der Erfindung des de Muris, nämlich 1326, ein Commentar von einem gewiſſen de Handlo über die Regeln des Franco geſchrieben worden. 3) Eine Stelle aus einem Werke mit dem Titel: Tractatus diverſarum figurarum, worinne gezeigt wird, daß die ſinnreiche Art, Muſik zu ſchreiben, nur vom de Muris verbeſſert worden; und 4) folgende Stelle aus einer Abhandlung: „Pro aliquali notitia de Muſica habenda,“ in Manuſcript: „— non enim erat muſica tunc menſurata, ſed paulatim creſcebat ad menſuram, usque ad tempus *Franconis, qui erat muſicæ menſurabilis primus auctor approbatus.*“ Der Einfluß dieſer Erfindung auf die Verbeſſerung der Muſik iſt ſo groß geweſen, daß es gewiß der Mühe werth iſt, genau zu wiſſen, wem man ſie zu danken hat; wir haben daher dieſe Stelle vorzüglich mit auszeichnen wollen. Die Erfindung des Contrapunkts, des Figuralgeſangs mit allen ſeinen fugirten und kanoniſchen Modificationen hieng davon ab. Auch von der Erfindung dieſer letztern Verbeſſerungen wird weitläuftig gehandelt, und ſogar unterſchiedliche Beyſpiele von den älteſten Compoſitionen dieſer Gattungen werden angeführt. Die Verfaſſer dieſer alten Stücke ſind: William Bird, ein Engländer, Clemens von Papa, ein Muſiker des Kaiſer Carls V. Emilio Roſſi, Capellmeiſter zu Loretto, Dr. Johann Bull, der berühmte engliſche

Doctor Muſices, und andere mehr. Auf dieſe Materien folgt ein Verzeichniß muſikaliſcher Schriftſteller, welche zu Anfang des 16ten Jahrhunderts geſchrieben haben, und zugleich werden auch Auszüge aus ihren Schriften geliefert. Da die Schriftſteller dieſes Jahrhunderts bey uns ſchon ziemlich unbekannt geworden ſind, ſo wollen wir wenigſtens ihre Namen nebſt den Titeln ihrer Werke hier auszeichnen.

Varenius (Alanus), ein Franzoſe von Montauban, hat ums Jahr 1503 florirt, und Dialogen geſchrieben, wovon einige de Harmonia, und de Harmoniæ elementis, handeln.

Ludovicus Caelius Rhodiginus blühte ungefähr ums Jahr 1510. Hat 30 Bücher antiquarum lectionum geſchrieben, worinn ungefähr 12 Capitel von muſikaliſchen Dingen handeln.

Georgius Reiſchius, von Freyburg, hat eine Margaritam philoſophicam geſchrieben, worinn vieles von der Muſik vorkömmt.

Johann Cochleus, von Nürnberg, ſchrieb Rudimenta Muſicæ et Geometriæ und war ums Jahr 1525 berühmt.

Ludovicus Folianus, von Modena, ließ 1529 zu Venedig ein Werk in Folio drucken, unter dem Titel: Muſica theorica. Von dieſem Werke giebt der Verf. einen ziemlich vollſtändigen Auszug.

Johann Froſchius, ein Doctor der Theologie, und Carmeliter-Prior zu Augſpurg, ſchrieb 1535 ein Opuſculum rerum muſicalium.

Andreas Ornithoparchus, ein Magiſter von Meinungen, (hier ſchreibt der Verf. unrecht a maſter of arts *in the univerſity of Meyning*) hat einen Micrologum de arte cantandi geſchrieben, und zu Cölln 1535 drucken laſſen. Auch ein weitläuftiger Auszug, woraus man ſieht, daß dieſes Werk vortreffliche Sachen enthält. Ueberhaupt urtheilt der Verf. davon, daß es voller Gelehr-

ſam-

ſamkeit, und ſehr methodiſch und ſententiös abgefaßt ſey.

Steffano Vannes, von Ancona, gab zu Rom 1533 ein Werk in Folio heraus, betitelt: Recanetum de Muſica aurea. Es war urſprünglich italiäniſch geſchrieben, wurde aber nachher von einem gewiſſen Vincentio Roſetto aus Verona ins Lateiniſche überſetzt.

Giovanni Maria Lanfranco ließ 1533 zu Breſcia Scintille di Muſica drucken. Soll gelehrte und ſeltene Dinge enthalten.

Georg Rhaw, ein Buchhändler zu Wittenberg, gab 1536. Enchiridion utriusque Muſicæ practicæ, ex variis Muſicorum libris, pro Pueris in Schola Vitebergenſi congeſtum heraus. Die Jahrzahl muß 1546 ſeyn. Auch ſchon 1518 hat dieſer nämliche Verfaſſer ein Enchiridion Muſices ex variis Muſicorum libris depromptum rudibus hujus artis Tyronibus frugiferum, herausgegeben.

Lampadius, ein Cantor zu Lüneburg, ſchrieb ein Compendium Muſices, welches 1537 zu Bern gedruckt worden.

Sebaldus Heyden, von Nürnberg, gab 1540 ein Werkchen in 4, de arte canendi, ac vero ſignorum in cantibus uſu, libri duo heraus.

Nicolaus Liſtenius, von Leipzig, de Muſica 1543. Wurde 1577 zu Nürnberg neu aufgelegt, und mit zween Capiteln vermehrt. Die Wirkungen dieſer angezeigten, nebſt noch einer großen Menge anderer Schriften, aber hauptſächlich die Compoſitions- und Contrapunkts-Regeln des Franchinus, ſollen durch den großen Anwachs von praktiſchen Muſikern, und die künſtlichen Werke derſelben, damals ſehr bald ſichtbar geworden ſeyn. Beſonders bemerkt der Verf. hier, daß, obgleich die Theorie der Muſik um jene Zeit in Italien am meiſten cultivirt worden, ſo habe doch Deutſchland und die Schweitz meh-

rere praktiſche Muſiker gehabt, und auch mehrere praktiſch-muſikaliſche Werke geliefert. Unter dieſen hält er für die wichtigſten folgende: Josquinus del Prato, Jacob Obrecht, Adamus ab Fulda, Heinrich Iſaac, Sixtus Dietrich, Petrus Platenſis, Georg Meyer, Gerardus a Salice, Adamus Luyr, Johannes Richafort, Thomas Tzamen, Nicolaus Craen, und Anton Brumel.

Henricus Loritus Glareanus gab 1547 ſein Dodecachordum heraus. Der Verf. hält es für ein vortreffliches Werk, und giebt einen weitläuftigen Auszug davon. Ob ſich gleich Glareanus durch dieſes Werk einen großen Ruhm erwarb, ſo wurde er doch von einigen, welche die Muſik der Alten noch beſſer, als er, verſtanden zu haben ſcheinen, ſehr getadelt. Der erſte, welcher dieſes that, war Giovanni Battiſta Doni, in ſeinem Werk: de præſtantia muſicæ veteris. Der zweyte,

Salinas, in ſeinem Werke: de Muſica.

Ueberhaupt iſt von dieſer Periode zu merken, daß man in Abſicht auf den Urſprung und die Verbreitung der Muſik in Europa, den Guido für den Vater der praktiſchen, und den Franchinus für den Vater der theoretiſchen Muſik zu halten hat. Vor der Zeit des Franchinus wurde Muſik bloß von Mönchen gelehrt, wenn wir die Juden ausnehmen, welche damals, wie man aus einem 1443 zu Venedig gegebenen Geſetz ſehen kann, ſehr häufig Unterricht im Singen gegeben haben; denen dieſe Beſchäftigung aber eben durch dieſes Geſetz aufs ſtrengſte verboten wurde. Nach der Zeit des Franchinus aber, da überhaupt die Wiſſenſchaften anfiengen, ſich etwas empor zu ſchwingen, blieb der Unterricht in den muſikaliſchen Wiſſenſchaften nicht mehr bloß in den Händen der Mönche, ſondern wurde ein Geſchäffte beſonderer Profeſſoren. Die aus dieſer Veränderung entſtandenen Vortheile für

die

die Verbreitung und Verbeſſerung der Muſik in verſchiedenen europäiſchen Ländern, iſt daher nun auch der Gegenſtand unſers Verfaſſers; und ſo wie er die Kunſt und Wiſſenſchaft durch die mannichfaltigen Auftritte in dieſen verſchiedenen Ländern durchführt, werden zugleich, meiſtens ziemlich vollſtändige Lebensbeſchreibungen von denjenigen Gelehrten und Künſtlern gegeben, welche von Zeit zu Zeit an allen den verſchiedenen Orten zu ihren Veränderungen etwas beygetragen haben. Die dieſen Lebensbeſchreibungen beygefügten Portraite, und Auszüge aus den Werken der beſchriebenen Männer, ſie mögen nun praktiſch oder bloß theoretiſch ſeyn, machen zwar, wie vielleicht mancher meynen mag, das Werk etwas zu weitläuftig, und der vielen Kupferſtiche wegen zu koſtbar; allein, in den Augen eines warmen Liebhabers der Kunſt, der ſich für alles intereſſirt, was zur Aufnahme ſeiner Lieblingskunſt mitgewirkt hat, müſſen dieſe Umſtände dem Werke nothwendig einen deſto größern Werth geben. Da wir die vom Verf. mitgetheilten Specimina der alten Compoſitionsarten aber zu weitläuftig finden, um für unſere Leſer auch nur etwas von dem auffallendſten daraus hier anzuführen, ſo begnügen wir uns, unter der Menge von Biographien, nur einige auszuwählen, und das wichtigſte daraus zu bemerken. Doch wollen wir vorzüglich, die Namen derjenigen auszeichnen, von welchen uns der Verfaſſer die Portraite mitgetheilt hat.

Auf dem Titelkupfer des erſten Bandes wird **Guido Aretinus** vorgeſtellt, wie er dem Pabſt **Johann** XX. ſeine Erfindung und Verbeſſerung bekannt macht, und von ihm eingeladen wird, nach Rom zu kommen, und ihm ſelbſt in der Muſik Unterricht zu geben. In den übrigen Bänden befinden ſich folgende:

Philippus de Monte, Capellmeiſter bey Kaiſer **Maximilian** II. Iſt gebohren 1521 zu Bergen in Hennegau; war ein Schüler des **Orlando di Laſſo**, und hat

hat außer vielen Meſſen und Motetten, 4 Bücher Madrigale componirt, von welchen eins eingerückt iſt.

Orlandus Laſſus, oder Orlando di Laſſo, ebenfalls aus Bergen gebürtig, und ein vertrauter Freund des vorigen. Er war Capellmeiſter beym Herzog Albert zu Bayern, und hat viele Sachen von ſeiner Arbeit bekannt gemacht; beſonders iſt ſein magnum opus muſicum, welches nach ſeinem Tode deſſen beyde Söhne Ferdinand und Rudolph herausgegeben haben, und lauter geiſtliche Stücke enthält, merkwürdig. Der Verf. hält ihn nebſt dem Paleſtrina für den beſten Componiſten des 16ten Jahrhunderts.

Chriſtoph Morales, ein Spanier von Sevilla, war Sänger in der päbſtlichen Capelle unter Paul III. oder ungefähr ums Jahr 1544, und ein vortrefflicher Componiſt. Hat zwo Sammlungen Meſſen, ein berühmtes Magnificat über die 8 Kirchentöne, und die Klaglieder Jeremiä mit 4, 5, und 6 Stimmen herausgegeben. Kircher hat im Tom. I. pag. 624. ſeiner Muſurgie, ein Gloria patri von ihm aufbewahrt.

Giovanni Pierluigi da Paleſtrina, war ein Componiſt der päbſtlichen Capelle unter Clemens XI, und lebte in der Mitte des 16ten Jahrhunderts. Der Verf. hält dafür, daß er und Joh. Aloyſius Präneſtinus nicht eine und die nämliche Perſon ſey, wie viele glauben, ſondern von einander zu unterſcheiden ſind. Er ſoll 65 Jahr alt geworden, den 2ten Febr. 1594 geſtorben, und muß alſo nach dieſer Rechnung im Jahr 1529 gebohren ſeyn. Der unterſcheidende Charakter ſeiner Compoſitionen ſoll Größe und Würde ſeyn, und künſtliche Modulationen und neue harmoniſche Wendungen, nach damaliger Art, ſind ihm nicht abzuſprechen. Von ſeiner Arbeit ſind 2 Stücke eingerückt.

Gio-

Giovanni Maria Nanino da Vallerano, ein Mitſchüler des Paleſtrina bey Rinaldo dell Mell, war Sänger in der päbſtlichen Capelle, und ſoll ein vortrefflicher Componiſt geweſen ſeyn. Der Pater Martini ſagt in ſeiner Storia della Muſica, daß man zween Manuſcripte von ihm habe, das eine unter dem Titel: Centocinquantaſette Contrapunte e Canoni a 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11. Voci, ſopra del Canto fermo intitolato la Baſe di Coſtanzo Feſta; und das andere: Trattato di Contrapunto con la regola per far Contrapunto a mente di Giov. Maria, e Bernardino Nanino ſuo nipote.

Felice Anerio, ein Schüler des ältern Nanino, war der Nachfolger des Paleſtrina, als Componiſt bey der päbſtlichen Capelle. Von ſeiner Arbeit iſt zu Antwerpen etwas gedruckt worden, das meiſte davon wird aber noch in der päbſtlichen Capelle aufbewahrt.

Ruggiero Giovanelli da Velletri, Capellmeiſter zu St. Ludwig, und Sänger in der päbſtlichen Capelle 1549. Hat eine Sammlung von Madrigalen drucken laſſen, und auch viele Meſſen componirt, worunter eine für 8 Stimmen iſt, über die Worte eines Madrigals „veſtiva i colli,“ welches zu ſeiner Zeit ſehr berühmt war.

Claude le jeune, de Valencienne, war Cammercomponiſt bey Heinrich IV. König von Frankreich, und iſt Verfaſſer eines Werks: Dodecachorde, eine Uebung in den 12 Moden des Glareans.

Hercole Botrigaro, von Bologna, gab 1593. ein Werk unter folgendem Titel heraus: Il Patrizio, overo de'tetracordi armonici di Ariſtoſſeno, parere e vera dimoſtrazione, welches wider einen gewiſſen Franceſco Patrizio geſchrieben iſt. Noch berühmter aber iſt folgendes Werk von ihm: Il Melone, diſcorſo armonico del M. Ill. Sig. Cavaliere *Hercole Bottrigaro*, ed il Melone ſecondo, conſiderazioni muſicali del medeſimo

ſimo ſopra un diſcorſo di M. *Gandolfo Sigonio* intorno a' madrigali ed a' libri dell' antica muſica ridutta alla moderna prattica di *D. Nicola Vicentino* e nel fine eſſo diſcorſo del *Sigonio*. Ferrara, 1602.

Scipione Cerreto, ein Neapolitaner, hat ein Werk geſchrieben: della prattica muſica vocale, e ſtrumentale, 4. 1601.

John Bull, Doctor Muſ. und erſter Profeſſor der Muſik zu London an dem Greshamiſchen Collegio. Nur wenige zerſtreuete Sachen ſind von ihm gedruckt; im Manuſcript aber hat man viel von ihm, und hauptſächlich ſollen ſeine Clavierarbeiten ſo ſchön ſeyn, daß ſich Dr. Pepuſch nicht geſcheuet hat, ſie den Werken des Couperins, Scarlatti und anderer neuern Claviercomponiſten vorzuziehen.

Nicolas Laniere, ein gebohrner Italiener, lebte und ſtarb aber in England. War eigentlich ein Maler und Kupferſtecher, ſoll aber doch auch zugleich ein geſchickter Muſiker geweſen ſeyn.

William Heyther, Doctor. muſ. oxon. hat auch die muſikaliſche Profeſſur zu Oxford gehabt. Er iſt gebohren zu Harmondſworth in Middleſſex, und im Jul. 1627 geſtorben.

Orlando Gibbons, Muſ. Doct. oxon. aus Cambridge gebürtig, war einer der geſchickteſten Muſiker und Organiſten ſeiner Zeit.

John Hilton, Muſ. Bacc. Cantab. war ein Organiſt, und hat verſchiedene Sachen drucken laſſen.

John Wilſon, Muſ. Doct. Oxon. 1644. war zu Feverſham in Kent gebohren, und wurde zu ſeiner Zeit für den beſten Lauteniſten in England gehalten.

Paolo Agoſtino, da Vallerano, ſtudirte Muſik unter Paleſtrina und Giov. Maria Nanino zu Rom, und war Organiſt in verſchiedenen Kirchen nacheinander. Er ſtarb 1629, 36 Jahr alt. Soll ein Erfindungsreicher Com-

Componiſt geweſen ſeyn, auch ſind 4, 6 und 8 chörige Compoſitionen von ihm, zu ſeiner Zeit in Rom ſehr bewundert worden.

Gregorio Allegri, ein Sänger der päbſtlichen Capelle, Schüler des Giov. M. Nanino, und berühmter Contrapunktiſt. Unter ſeinen Compoſitionen iſt beſonders ein Miſerere berühmt, welches in der päbſtlichen Capelle noch bis jetzt mit vieler Sorgfalt aufbewahrt wird.

Marin Merſenne, gebohren den 8. Sept. 1588 zu Oiſe im Herzogthum Maine, ein Minorit und gelehrter muſikaliſcher Schriftſteller. Er hat Quæſtiones in Geneſin, worinn beyläufig muſikaliſche Dinge vorkommen, und ein Werk unter dem Titel: Harmonicorum libri XII, geſchrieben.

Girolamo Frescobaldi, 1601 zu Ferrara gebohren, war Organiſt an der St. Peterskirche zu Rom. Er iſt nicht bloß als ein guter Componiſt für die Orgel, ſondern auch als ein ſtarker Spieler bekannt. Unter den Italienern iſt er der erſte geweſen, welcher fugenartig für die Orgel componirt hat. Ein Schüler von ihm gab 1628 il primo libro delle canzone a una, due, tre e quatro voci heraus. Dieſer Schüler von ihm hieß Bartolomeo Graſſi. Auch il ſecondo libro di Toccate, Canzone, Verſi d'Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti ed altre partite d'Intavolatura di Cimbalo ed Organo iſt zu Rom 1637 gedruckt worden, und der Verf. hat die 3te Canzona aus dieſer Sammlung hier eingerückt.

Iean Baptiſte Lully, Secretaire du Roi et Surintendant de ſa Muſique, iſt 1634 zu Florenz gebohren. Seine Geſchichte iſt bekannt.

Franceſco Foggia, einer der berühmteſten italiäniſchen Componiſten des vorigen Jahrhunderts. Er wurde gebohren 1604, und war ein Schüler und Schwiegerſohn von Paolo Agoſtino.

Anti-

Antimo Liberati, war ein Sänger der päbſtlichen Capelle, und Capellmeiſter und Organiſt an der Kirche della Santiſſima Trinita de' Pellegrini; und zuletzt Capellmeiſter und Organiſt an der Kirche di Santa Maria dell' Anima della Nazione teutonica zu Rom. Hat 1684 einen Brief unter folgendem Titel geſchrieben: Lettera ſcritta dal Sig. Antimo Liberati in riſpoſta ad una del Sig. Ovidio Perſápegi, welcher ihn um ſein Gutachten über 5 Candidaten bat, welche um die Capellmeiſterſtelle an einer Kirche zu Mayland warben. In dieſes Gutachten iſt manche muſikaliſche Bemerkung eingeflochten, die zu damaliger Zeit Aufſehn machte.

Matteo Simonelli, ein Sänger in der päbſtlichen Capelle ums Jahr 1662, wurde für einen großen Contrapunktiſten gehalten. Es iſt nichts von ihm gedruckt; ſeine Compoſitionen werden aber ſorgfältig in der päbſtlichen Capelle aufbewahrt.

Arcangelo Corelli, der berühmte Violiniſt und Componiſt. Unter den von ihm angeführten Umſtänden zeichnen wir nur folgenden aus: Nicolaus Adam Strunk, ein Deutſcher, kam nach Rom, und ſuchte mit Corelli bekannt zu werden. Als er ihn das erſte mal ſah, gab er ihm zu verſtehen, daß er ſelbſt ein Muſiker ſey, und wurde vom Corelli gefragt, was er für ein Inſtrument ſpiele? Ich ſpiele das Clavier, antwortete Strunk, und ein wenig auf der Violine, würde mich aber ſehr glücklich ſchätzen, wenn ich Sie auf dem letzten Inſtrument hören könnte. Corelli war ſo gefällig, und ließ ſich vom Strunk ein Solo mit dem Clavier accompagniren, worauf dieſer eine Toccate auf dem Clavier ſpielte, wovon Corelli ſo eingenommen wurde, daß er die Violine weglegte, und ihm aus vollem Herzen ſeine Bewunderung bezeugte. So wie Strunk damit fertig war, nahm er die Violine, und ſpielte nur ſo obenhin etwas, worauf ihm Corelli das Compliment machte, er

habe

habe einen guten Strich, und es fehle ihm nichts als Uebung, um ein Meiſter auf dem Inſtrument zu werden. Aber auf dieſes Compliment verſtimmte Strunk die Violine, und ſpielte ſo meiſterhaft darauf, daß Corelli voller Verwunderung im gebrochenen Deutſch ausrief: Herr, ich werde hier der Erzengel genannt, Sie mögen aber wohl der Erzteufel ſeyn.

Bernhard Schmidt, ein deutſcher Orgelmacher.

Chriſtoph Simpſon war ums Jahr 1667 berühmt, und hat zween Werke unter folgenden Titeln herausgegeben: Chelys Minuritionum, 1665. und ein Compendium of practical Muſic, 1667.

Chriſtoph Gibbons Muſ. Doct. Oxon. 1665. War ein ſtarker Orgelſpieler. Starb 1676.

William Child, Muſ. Doct. Oxon. 1663. war ein Organiſt in der königl. Capelle zu Whitehall, und hat viele Kirchenſachen componirt. Starb 1696 - 7 in dem 91ſten Jahre ſeines Lebens.

Matthew Lock, war ein Chorſänger in der Cathedralkirche zu Exeter, und ein guter Componiſt. Hat folgende Werke geſchrieben: Modern Church-Muſic pre-accuſed, cenſured, and obſtructed in its performance before his Majeſty, 1666. Und: An eſſay to the advancement of Muſic, by caſting away the perplexity of different cliffs, and uniting all Sorts of Muſic, lute, viol, violins, organ, harpſichord, voice &c. in one univerſal character. 1672.

Thomas Mace, ein Lauteniſt, hat geſchrieben: Muſic's Monument, or a Remembrancer of the beſt practical Muſic both divine and civil, that has ever been known to have been in the World, fol. 1676. Er war 1613. gebohren.

John Playford, ein Muſikhändler, hat 1655 eine Introduction to the Skill of Muſic geſchrieben.

John Blow, Muſ. Doct. 1700. Wurde nach Purcelln's Tode Organiſt in der Weſtmünſter-Abtey.

Henry Purcell, ein berühmter engliſcher Componiſt, von welchem, außer vielen andern Compoſitionen, beſonders der Orpheus Britannicus in zween Büchern bekannt iſt.

William Holder, ein Doktor der Theologie zu London, hat einen Traktat: of the natural Grounds and Principles of Harmony, 8. 1694. geſchrieben.

Mrs. Arabella Hunt, ihrer Schönheit wegen berühmt, aber noch mehr ihrer ſchönen Stimme, und ihrer Geſchicklichkeit auf der Laute, hat ſie ihren Ruhm zu danken. Blow und Purcell haben vieles beſonders für ſie componirt. Sie unterrichtete die Prinzeſſin Anna von Dännemark im Singen, und war bey der Königin Maria ſehr beliebt. Sie ſtarb im Dec. 1705, und iſt von Congreve in einer Ode beſungen worden.

William Croft, Muſ. Doct. hat herausgegeben: Divine Harmony, or a new Collection of ſelect Anthems uſed at her Majeſty's Chapels Royal, Weſtminſter-abbey, St. Paul's, &c. 1712. Ferner: Muſica ſacra, or ſelect Anthems in Score. 1724. Er ſtarb 1727.

Andrea Adami da Bolſena, päbſtlicher Capellmeiſter und Verfaſſer der Oſſervazioni per ben regolare il Coro de i Cantori della Capella Pontificia, tanto nelle funzioni ordinarie, che ſtraordinarie, welches Werk zu Rom 1711 gedruckt worden.

Henry Needler, Eſq. ein Dilettante, war einer von denen, welche die Academie der alten Muſik errichtet haben.

Thomas d'Urfey, ein lyriſcher Dichter, und muſikaliſcher Dilettante.

John Chriſtopher Pepuſch, wurde ungefähr ums Jahr 1667 zu Berlin gebohren, und war einer der gelehr-

gelehrteſten Muſiker der neuern Zeit. Im Jahr 1713 wurde er zu Oxford Doktor der Muſik.

Antonio Vivaldi, Concertmeiſter am Hoſpital della Pieta zu Venedig, und nachher Capellmeiſter bey Philipp, Landgrafen zu Heſſen-Darmſtadt, war ein berühmter Violiniſt und Componiſt für ſein Inſtrument. Unter ſeinen vielen Sonaten und Concerten, welche er herausgegeben hat, hält der Verf. ein Werk unter dem Titel: Il Cimento dell Armonia e dell' Invenzione, welches die vier Jahrszeiten vorſtellt, für das beſte.

Franceſco Geminiani, zu Lucca ungefähr ums Jahr 1680 gebohren. Seinen erſten Unterricht in Muſik bekam er von Aleſſandro Scarlatti, und zuletzt von Corelli. Er war ein berühmter Violinſpieler, und hat verſchiedene Sachen für ſein Inſtrument drucken laſſen, die ihm ihrer Vortrefflichkeit wegen viel Ruhm erworben haben.

Georg Friedrich Händel. Seine Geſchichte iſt bekannt.

Giovanni Buononcini, von Modena, hat ein Werk unter dem Titel: *il Muſico prattico*, geſchrieben, und ſich zu Händels Zeit in England aufgehalten. Er hat auch verſchiedene Opern und eine Menge Cantaten componirt, konnte aber ſeiner muſikaliſchen Verdienſte ungeachtet, des folgenden Vorfalls wegen, in England nicht recht in Aufnahme kommen. Er war ein Mitglied der Academie der alten Muſik, an welche im Anfang des 1731ſten Jahrs ein Werk von Venedig unter dem Titel: Duetti, Terzetti, ed Madrigali, da *Antonio Lotti*, 1705. geſchickt wurde. Es traf ſich, daß das 18. Madrigal, „in una ſiepe ombroſa“ ſchon vor 4 Jahren unter dem Namen des Giov. Buononcini in der Academie bekannt war, weil es Dr. Green in Manuſcript von ihm hatte. Da dieſer nun ſah, daß ſich Lotti dieſes Stück zueignen wollte, ſo ſchrieb er an die Academie, beklagte ſich

ſehr, beſchuldigte den vorgeblichen Verfaſſer eines gelehrten Diebſtahls, und bekräftigte, daß er dieſes Stück, gerade ſo, wie es jetzt gedruckt ſey, ſchon vor 30 Jahren auf Befehl des Kaiſer Leopolds componirt habe. Dies verband die Academie, nach Venedig an Lotti zu ſchreiben, welcher aber in ſeiner Antwort verſicherte, daß er der wahre Verf. des Madrigals ſey, und vor einiger Zeit nur dem Capellmeiſter Ziani eine Abſchrift davon gegeben habe, der es vor dem Kaiſer Leopold habe aufführen laſſen. Dieſer Brief wurde dem Buononcini ſelbſt übergeben. Da dieſer aber nichts darauf antwortete, ſo ſchrieb die Academie nochmals nach Venedig, und ließ ſich ein Inſtrument mit dem Siegel eines öffentlichen Notars über dieſe Sache ausfertigen, worinn bekräftigt wird, daß 4 berühmte Muſiker zu Venedig, und ein kayſerlicher Officier beeidigt haben, das Madrigal ſey von Lotti. Dieſe Briefe wurden bald nachher gedruckt, und dadurch, zum großen Nachtheil des Buononcini, des Streits ein Ende gemacht.

Attilio Arioſti, aus Bologna, ein Geiſtlicher, und deswegen nur Pater Attilio genannt, war Capellmeiſter bey der Churfürſtin zu Brandenburg. Hat viele Opern componirt, aber nur Coriolanus und Lucius verus ſind gedruckt.

Mrs. Anaſtaſia Robinſon, nachherige Gräfin von Peterborough, eine Schülerin von Buononcini, Dr. Croft, und Rameau, war eine Opernſängerin; verließ aber das Theater 1723, vermuthlich ihrer nachherigen Heyrath wegen.

Franceſco Bernardo Seneſino, aus Sienna, war ein Opernſänger zu Dresden im Jahr 1719. Händel gieng um jene Zeit nach Dresden, und engagirte ihn zur Oper nach London, mit einem Gehalt von 1500 Pfund. Seine Stimme ſoll außerordentlich ſchön geweſen ſeyn. Einige nannten ſie einen mezzo ſoprano, und andere einen

nen Contralto; ſie ſoll auch ſehr biegſam geweſen ſeyn. Noch außerdem war er ein angenehmer Akteur, und in der recitativiſchen Deklamation hatte er in Europa nicht ſeines Gleichen. Seine erſte Rolle ſpielte er im Mutius Scävola 1721.

Franceſca Cuzzoni Sandoni, aus Parma gebürtig, wurde bald nach der Ankunft des Seneſino als Sängerin bey der Oper zu London engagirt, und ſpielte in der Oper Otho im Jahr 1722 ihre erſte Rolle. Sie fuhr hierauf fort, die prima Donna zu ſpielen, bis ins Jahr 1726, da Fauſtina ankam, mit ihr um den Beyfall des Publicums ſtritte, und überhaupt Anlaß zu einem Streit gab, der ſich am beſten in folgenden Artikel ſchickt.

Signora Fauſtina, eine Venetianerin von Geburt, mit einem artigen Geſicht und angenehmen Wuchs, hat überall mit ſolchem Beyfall geſungen, daß ſogar, wie man ſagt, Perſonen, welche am Podagra darnieder lagen, ihre Betten verlaſſen haben, und ins Theater gekommen ſind, um ſie zu hören; und zu Florenz insbeſondere hat man ihr zu Ehren Medaillen geſchlagen. Man glaubte, der Zutritt einer ſo berühmten Sängerin würde der Oper in London zu großem Vortheil gereichen; man engagirte ſie daher 1726, und ſie erſchien zuerſt in der Oper Alexander. In der Fertigkeit, und überhaupt in dem runden Vortrag geſchwinder Paſſagen, übertraf ſie die Cuzzoni ſehr; das Verdienſt ihrer Rivalin beſtand hauptſächlich in einer hellklingenden Stimme, und in einer Gewalt des Ausdrucks, wodurch ſie ihren Zuhörern gewöhnlich Thränen ablockte. Der unter dieſen beyden Sängerinnen entſtandene Streit zog einige Perſonen von hohem Rang mit hinein, und es entſtanden daher zwo Partheyen, deren jede ihre angeſehenen Beſchützer hatte.

Bis zur Ankunft der Fauſtina war Cuzzoni in vollem Beſitz des öffentlichen Beyfalls; die Arien, welche ihr

Händel zu ſingen gab, waren von ihm mit vieler Sorgfalt ſo eingerichtet, daß ſie dadurch ihre Talente aufs vortheilhafteſte zeigen konnte. Daher ſie denn auch die Duraſtanti vertrieb; die Mrs. Robinſon verließ um die nämliche Zeit das Theater von ſelbſt, und ſie blieb 3 Winter hindurch ohne Rivalin. Das Bewußtſeyn ihrer Geſchicklichkeit, und der Streit des Seneſino mit Händel, und andere Dinge mehr, machten ſie aber in ihrem Betragen gegen Händel ſo eigenſinnig und halsſtarrig, daß, als ſie ſich einſt, gewiſſer Urſachen wegen, weigerte, eine Arie, „falſa imagine" aus der Oper Otho zu ſingen, ſie Händel um den Leib faßte, und ſchwur, er würde ſie augenblicklich zum Fenſter hinaus werfen, wenn ſie ſich länger weigerte, die Arie zu ſingen. Es war daher hohe Zeit, auf Mittel zu denken, den rebelliſchen Geiſt dieſer Sängerin ruhig zu machen, und in ſeinen Ausbrüchen zu hindern. Zu dieſer Abſicht ſchien nichts dienlicher, als das Engagement der Fauſtina.

So wie Händel bemüht war, die Geſchicklichkeiten der Cuzzoni durch die Arien, welche er für ſie verfertigte, in das vortheilhafteſte Licht zu ſetzen, ſo machte er es nun mit den Geſchicklichkeiten der Fauſtina. Da dieſe beyden Sängerinnen nun ſo verſchiedene Talente hatten, ſo glaubten die Direktoren der Oper, es würde einen angenehmen Contraſt machen, ſie beyde auf dem nämlichen Theater zu behalten. Händels Abſicht aber war, ſich der Cuzzoni zu entledigen. Die Stadt aber fieng kaum an, einen Geſchmack an ihren beyderſeitigen und von einander ſo verſchiedenen Talenten zu bekommen, als ſie ſie zu vergleichen, und zu entſcheiden ſuchte, welcher von beyden der größte theatraliſche Beyfall gebühre. Einige Frauenzimmer vom erſten Rang ließen ſich ſehr weit in dieſen Streit ein, und eine zahlreiche Menge vereinigte ſich zur Unterſtützung der Cuzzoni, eine nicht geringere aber zur Unterſtützung der Fauſtina. So aufgemuntert,

fiengen die beyden Rivalinnen an, ſich gegen einander ſo zu betragen, daß es aufs äußerſte kommen mußte; ſie thaten einander allen möglichen Verdruß an, den ihnen nur Neid, Haß und Bosheit eingeben konnte, und endlich, (Shame to tell! the two Signoras fought, ſagt unſer Verf.) ſchlugen ſie ſich ſogar. Die Gräfin von Pembroke ſtand an der Spitze der Cuzzoniſchen Parthey, und trieb ihre Beleidigungen ſo weit, daß man folgendes Epigramm auf ſie machte:

Upon Lady *Pembroke's* promoting the catcalling of *Fauſtina.*

Old poets ſing that beaſts did dance,
Whenever Orpheus play'd,
So to Fauſtina's charming voice
Wiſe Pembroke's aſſes bray'd.

Die vornehmſten Beſchützer der Cuzzoni unter den Männern, ſind in folgendem Epigramm geſchildert:

Epigram on the Miracles wrought by *Cuzzoni.*

Boaſt not how Orpheus charm'd the rocks,
And ſet a dancing ſtones and ſtocks,
And tyger's rage appeas'd;
All this Cuzzoni has ſurpaſs'd,
Sir Wilfred ſeems to have a taſte,
And Smith and Gage are pleas'd.

Fauſtina's Freundinnen unter dem Frauenzimmer waren die Gräfin von Burlington, und Lady Delawar; die Mannsperſonen waren allgemein auf ihrer Seite, weil ſie ein weit angenehmers Frauenzimmer war, als die Cuzzoni.

Die Direktoren der Oper wurden über dieſen Streit ſehr beunruhigt, und weil ſie den wahrſcheinlichen Ausgang davon vorherſahen, ſo verfielen ſie auf ein ſeltſames Mittel, der Sache ein Ende zu machen. Die Zeit eines neuen Contrakts mit dieſen beyden Sängerinnen war nahe, und ſie wurden unter ſich ſelbſt einig, der Fauſtina jährlich eine Guinee an Beſoldung mehr zu geben, als ihrer Rivalin. Da dieſes der Lady Pembroke und einigen andern Freunden der Cuzzoni zu Ohren kam, ließen ſie die Cuzzoni ſchwören, daß ſie nie weniger als die Fauſtina nehmen wolle. Weil aber die Direktoren der Oper auf ihren Entſchluß beharreten, ſo fand ſich Cuzzoni ſelbſt durch ihren Eyd gezwungen, England zu verlaſſen. Folgendes Gedicht wurde auf ihre Abreiſe gemacht:

Little ſyren of the Stage,
Charmer of an idle age,
Empty warbler, breathing lyre,
Wanton gale of fond deſire;
Bane of every manly art,
Sweet enfeebler of the heart;
O! too pleaſing is thy Strain,
Hence to ſouthern climes again:
Tuneful miſchief, vocal ſpell,
To this iſland bid farewell;
Leave us as we ought to be,
Leave the Britons rough and free.

Ums Jahr 1748 wurde ſie noch einmal im Haymarket engagirt, und ſpielte in der Oper Mithridat von Terradellas; da ſie aber ſchon ziemlich bey Jahren war,

ſo machte ſie wenig Glück. Sie kehrte gegen das Ende des Winters wieder nach Italien zurück, und hat daſelbſt, wie wir gehört haben, bis ungefähr vor fünf Jahren, ſehr unbemerkt, und bloß vom Knopfmachen gelebt.

Ein beſſeres Schickſal hatte die Fauſtina. Sie blieb nur noch kurze Zeit nach der Cuzzoni in England, und 1728 ſang ſie noch in den Opern Admet und Siroe; aber auf die Uneinigkeit, die zwiſchen Händel und den Opern-Direktoren ausbrach, und endlich die ganze königl. Academie zerſtörete, verließ ſie England, und gieng nach Dresden, wo ſie ſich mit Haſſe verheyrathete, und nun mit ihm zu Wien lebt.

Carlo Broſchi Farinelli iſt zu Neapel 1705 gebohren, und hat ſeinen muſikaliſchen Unterricht von Porpora erhalten. Er ſang zu Rom, Bologna und Venedig, und als der Ruf von ſeinen großen Geſchicklichkeiten nach England kam, wurde er zur Oper nach London engagirt, und kam 1734 dahin. Seine Ankunft daſelbſt wurde in den Zeitungen als eine Merkwürdigkeit angezeigt; und ſobald er ſich von ſeiner Reiſe ein wenig erholt hatte, wurde er beym König eingeführt, und hatte die Ehre vor ihm zu ſingen. Die königl. Prinzeſſin, nachherige Prinzeſſin von Orange, accompagnirte ihm mit dem Flügel. Die Opern, in welchen Farinelli geſungen hat, waren: Ariadne und Poliphem von Porpora, und Artaxerxes von Haſſe. Er ſang auch in dem Oratorio: David, von Porpora, und in der Oper Demetrius, von Peſcetti, welche beyde auf dem Haymarket aufgeführt wurden. Die Welt hat nie auf einem Theater zween ſolche Sänger beyſammen geſehen, wie Seneſino und Farinelli waren; der erſte war ein guter und angenehmer Akteur, und hatte nach der Meynung der beſten Kenner, in Abſicht auf den Ton ſeiner Stimme, den Vorzug vor Farinelli; aber der letztere hatte, in ſo mancher andern Abſicht, Vorzüge, daß we-

nige geſtunden, ihn für den erſten und beſten Sänger in der Welt zu erklären. Dieſes Urtheil gründete ſich auf den erſtaunlichen Umfang ſeiner Stimme, der den Umfang einer Frauenzimmerſtimme ſowohl, als eine jede ſeines eigenen Geſchlechts bey weitem überſtieg; ſein Triller war richtig, und unausſprechlich angenehm; und ſein Portamento di voce (the management of his voice), und der runde und deutliche Vortrag ſeiner geſchwinden Paſſagen, übertrift alle Beſchreibung. Solche Vollkommenheiten in einem Sänger beyſammen zu finden, war etwas ſeltenes, und ſie wirkten auch ſo gewaltig auf die Herzen ſeiner Zuhörer, daß ſie ſeine lange und magere Figur, und folglich auch ſeine unangenehme Miene und Aktion darüber vergaßen.

Auf wie lange Zeit Farinelli in London engagirt war, iſt nicht gewiß bekannt; ſein Salarium aber, es mag auch geweſen ſeyn, was es wolle, ſtand mit ſeinem jährlichen Gewinn in einem kleinen Verhältniß, welcher ſich mit einem Beneficio, und reichen Geſchenken von allerhand Art, jährlich auf 5000 Pfund erſtreckt haben ſoll. Die ausſchweifende Liebe, welche die Nobleſſe für ihn hatte, die an ihn verſchwendeten Careſſen, und Geſchenke, zeugen, wie ſehr man von ihm bethört geweſen; die Güte artete daher in Verſchwendung, und der Beyfall beynahe in Anbethung aus (*). In der That war es lächer-

(*) Mr. Hogarth hat in ſeinem Rake's Progreſs dieſe Thorheiten mit vieler Laune lächerlich zu machen geſucht, wo auf der zwoten Platte des Werks folgende Inſchrift ſteht: A liſt of the rich preſents Signor Farinelli the Italian Singer condeſcended to accept of the Engliſh nobility and gentry for one night's performance in the Opera of Artaxerxes. A pair of diamond Knee-buckles, preſented by — —; a diamond ring by — —; a bank-note encloſed in a rich gold caſe by — —; &c. Viele dieſer Geſchenke ſind dem Farinelli wirklich gemacht worden. In

cherlich, eine ganze Nation in einem ſolchen Zuſtand der Bethörung zu ſehen. Mancher affektirte an dem Geſang des Farinelli ein Vergnügen zu finden, der nicht das mindeſte muſikaliſche Gehör hatte, und der, wenn er ſich ſelbſt überlaſſen wurde, auf keine Weiſe im Stande war, Farinelli von dem gemeinſten Sänger zu unterſcheiden. Allein, einige wenige Jahre waren hinreichend, dem Publikum wenigſtens zu zeigen, daß zwo Opern auf einmal für London zu viel ſey, und beſtimmten auch den Farinelli, ſein Glück in einem andern Lande zu verfolgen. Martinelli (Lettere familiare e critiche, Cart. 361.) hat folgenden Charakter von ihm gegeben: „Er hatte eine Stimme, die ſeiner gigantiſchen Figur entſprach, indem ſie den gewöhnlichen Umfang beynahe um eine ganze Oktave überſtieg, und überall gleich rein und klingend war. Zudem beſaß er ſo viele theoretiſche Kenntniſſe der Muſik, als man ſich möglicherweiſe durch den Unterricht des geſchickten Porpora erwerben kann, und er wandelte mit unerhörter Thätigkeit auf dem Pfade, welchen Bernacchi mit ſo gutem Erfolg betreten hatte, bis er der Abgott der Italiener, und endlich der ganzen harmoniſchen Welt wurde.“ Uebrigens, ſo lange Farinelli noch in ſeinem vollen Glanz zu London war, und in den Opern auf dem Haymarket ſang, kam alle Welt, ſogar

Alder-

In der nämlichen Platte, welche ein Zimmer vorſtellt, liegt auf dem Boden deſſelben ein Gemälde vom Farinelli, welcher auf einem Piedeſtal ſteht, mit einem Altar vor ſich, an dem verſchiedene brennende Herzen ſind; neben dem Altar ſteht eine Menge von Menſchen, welche ihre Arme ausſtreſtrecken, und ihm Geſchenke hinreichen. Am Fuße des Altars kniet eine Lady, und bietet ihm ihr Herz an, an deren Mund ein Zettel, mit der Inſchrift hängt: „Ein Gott, ein Farinelli!“ eine Anſpielung auf eine Lady, welche, vor Vergnügen über eine Paſſage des Farinelli, dieſes laut aus ihrer Loge heraus rief.

Aldermänner und andere Bürger, mit ihren Weibern und Töchtern, ihn zu hören, ſo daß es endlich in der Stadt zum Sprüchwort wurde: wer den Farinelli nicht ſingen, und den Foſter (*) nicht predigen gehört habe, dürfe nicht in eine artige Geſellſchaft kommen. Da ſich nun alſo Farinelli auf dieſe Weiſe in wenig Wintern einen großen Reichthum erworben hatte, ſo beſorgte er, daß ſeine Erndte, welche, wie Mattheſon ſagte, eine goldene war, vorüber ſeyn möchte, und ſuchte ſich daher zu entfernen. Er gieng 1736 nach Frankreich, kam aber bald wieder nach London zurück; da er aber bey der Oper zu London nichts mehr machen konnte, gieng er nochmals 1737 nach Frankreich, in der Abſicht, die Feyerlichkeiten zu nutzen, welche damals die vermuthliche Geburt des Herzogs von Anjou veranlaßte. Er fand ſich aber in ſeiner Rechnung betrogen.

Um dieſe Zeit traf ſichs, daß der König von Spanien ſehr melancholiſch war, und durch nichts, als Muſik, aufgeheitert werden konnte. Die Königin veranſtaltete es, daß er mit häufigen Concerten unterhalten wurde; und dieſe ſo angenehm als möglich zu machen, berief ſie den Farinelli, und engagirte ihn an ihrem Hof mit einem Gehalt von 1400 Piaſtern (**), und einer Kutſche und Equipage auf königl. Unkoſten. Außer dieſem Salario wurden ihm noch anſehnliche Präſente gemacht.

Der König gab ihm ſein Portrait mit Diamanten beſetzt, welches man auf 5000 Thaler ſchätzte; die Königin ſchenkte ihm eine goldene Doſe, auf deren Deckel zween

(*) Ein berühmter engliſcher Prediger.

(**) Nach den damaligen Zeitungen hieß es 14000 Reichsthaler, (Stück von Achten), und in einer engliſchen Zeitung ſogar 18000 Thaler. S. Mattheſons vollk. Capellmeiſter, S. 27.

zween große Diamanten befindlich waren (*); und der Prinz von Aſturien beehrte ihn mit einem diamantnen Knopf und Huthſchleife von großem Werth. Nach dem Tode Philipp V. blieb Farinelli bey deſſen Nachfolger Ferdinand IV. in ſeiner Station, und im Jahr 1750 wurde er mit dem Creuz von Calatrava, dem Zeichen eines ſpaniſchen Ritterordens von großem Anſehn, beehrt. Er blieb in Spanien bis 1761, und kehrte ſodann nach Italien zurück. Hier hatte er eine Audienz bey Benedikt XIV; und als ihm Farinelli erzählte, was er ſich für Ehre und Reichthümer in Spanien und England erworben habe, machte der Pabſt folgende verbindliche Anmerkung. Sie werden nur mit andern Worten ſagen wollen, daß Sie auswärts gefunden, was Sie hier zurücke gelaſſen haben.

Da er ſeinen Gehalt vom ſpaniſchen Hof noch genießt, ſo hat er ſich ſeinen Aufenthalt in der Nachbarſchaft von Bologna gewählt; und lebt noch jetzt daſelbſt in einem Hauſe, welches er ſich ſelbſt gebaut hat, in Gemächlichkeit und großem Ueberfluß.

Anmerkung. Daß Farinelli nicht aus eigener Entſchließung Spanien verlaſſen habe, läßt ſich aus den neueſten Nachrichten von Spanien leicht ſehen. Um daher Farinelli's letzte Periode in Spanien deutlicher zu machen, und überhaupt die von unſerm Verfaſſer mitgetheilte Geſchichte deſſelben in etwas zu ergänzen, rücken wir folgende Stelle hier ein. „Der jetzige König hat, ſeit ſeiner Gelangung zum Thron, weder zu Madrit noch zu Aranjuez eine italiäniſche Oper aufführen laſſen, wie unter der vorigen Regierung gebräuchlich war. Die Zeiten der Königin Barbara ſind vorbey, da man Millionen

(*) Nach Matthesons Nachrichten lag ein Wechſel von 500 Piſtolen darinnen. S. deſſen vollk. Capellm. S. 27.

lionen auf italieniſche Virtuoſen verwandte. Es iſt ſchon geſagt, was für einen gewaltigen Einfluß Farinelli bey ihr hatte, und ihr Gemahl Ferdinand hielt nicht weniger auf ihn. Dieſer Liebling hatte ſich die ganze Zeit über, da er der Günſtling des Hofs war, ſo beſcheiden und freundſchaftlich gegen jederman aufgeführt, und ſich durch ſein uneigennütziges Betragen ſo viele Freunde gemacht, daß einige Grandes bey der Ankunft des jetzigen Königs aus Neapel eine Fürſprache für ihn einlegten, und ihn dem Könige als einen wirklich rechtſchaffenen Mann vorſtellten, der das Zutrauen des vorigen Königs nie gemisbraucht, ſondern ſeinen Credit nur dazu angewandt hätte, jedermann ſo viel Gutes zu thun, als in ſeinem Vermögen ſtund. — Das iſt alles ſehr gut, war die Antwort des Königs, aber Kapaunen taugen nur zum Eſſen. Er wollte ihn nicht länger leiden, ſondern ließ ihn, mit einem Gehalt von 2000 Dublonen, nach Italien reiſen. Als ihn jemand nach des Farinelli Abreiſe fragte, ob er nicht einmal wieder eine italieniſche Oper verlange, da die Königinn eine ſo große Liebhaberin der Muſik ſey? gab er ſehr ernſthaft zur Antwort: weder jetzt, noch jemals. Nach dieſer lakoniſchen Antwort, kann man leicht denken, daß niemand weiter der italiäniſchen Oper gedacht hat." (Reiſen von Baretti, 2 Band, S. 101). Dieſer nämliche Baretti ſagt uns auch noch, daß die Königin Barbara dem Farinelli einen jährlichen Gehalt von beynahe 24 tauſend Thalern gegeben habe, daß er viele Jahre ihr Liebling geweſen, und daß ſie ihm auch unter andern alle ihre muſikaliſchen Inſtrumente und ihre Sammlung von Muſikalien, welche vielleicht die größte iſt, die jemals geweſen, vermacht habe. (S. Bar. 1 Band, S. 473.)

So wie dem Werke unſers Verf. ein Präliminar-Diſcurs vorgeſetzt iſt, ſo enthält es auch am Ende eine kleine Concluſion, in welcher noch einmal vom Unterſchied

der

der jetzigen und alten, und überhaupt von der wahren Beſchaffenheit unſerer jetzigen Muſik geredet wird. Daß wir gegenwärtig im Beſitze einer erweitertern Theorie ſind, als die Alten beſaßen, kann auf keine Weiſe geläugnet werden, wenn wir den Gründen und Beweiſen, welche der Verf. durch das ganze Werk von den glaubwürdigſten und angeſehenſten Schriftſtellern in Menge angeführt hat, nicht alles Gewicht abſprechen wollen; und dann iſt unſer Vorzug vor ihnen, im praktiſchen Fach, nichts weiter, als eine nothwendige Folge. Aber, da ſelbſt dieſer Vorzug, dieſe größere Vollkommenheit der Kunſt, tauſend mannichfaltige Richtungen nehmen kann; da, dieſer erweitertern Theorie ungeachtet, doch die praktiſche Kunſt, auf Abwege gerathen, und in ihrer Anwendung ſodann dasjenige nicht wirken kann, was ſie in ihrem integralen Zuſtande leiſten könnte, ſo fragt ſichs hier nicht mehr, wie ſich unſere gegenwärtige Muſik gegen die alte verhalte, ſondern vielmehr, wie ſie ſich gegen unſere erweitertere Theorie, oder gegen die Muſik des nächſten Zeitalters verhalte?

Dieſe Frage beantwortet unſer Verf. gegen das Ende der Concluſion, und ſeine Antwort kömmt uns ſo gegründet vor, daß wir ſie noch ausziehen, und unſere Anzeige damit beſchließen wollen. Die Wirkſamkeit der neuern Muſik wird von gemeinen Bewunderern jetzt bloß in der Neuheit geſucht; und da dieſe den größten Theil der Muſikliebhaber ausmachen, ſo erfordert es das Intereſſe der Muſiker gewiſſermaaßen, ihnen hierinn, öfters ſogar wider ihre eigene Ueberzeugung, und zum Nachtheil der Kunſt, nachzugeben. Wenn aber bloße Neuheit ſchon im Stande iſt, Beyfall zu erwerben, welcher Künſtler wird ſich die Mühe geben, nach innern Vollkommenheiten zu ſtreben, und nachher die Früchte ſeines Fleißes dem Urtheile derjenigen unterwerfen, die ihre Verdienſte weder zu bemerken noch zu beurtheilen im Stande

de ſind (*)? Dieſer allgemeinen Neigung zur Neuheit muß man den ſtufenweiſen Verfall der praktiſchen Kunſt, und die Entfernung von den beſten harmoniſchen Meiſterſtücken zuſchreiben, die man in den Compoſitionen jetziger Zeit bemerkt, welche, obgleich voll Geräuſch und Geſchrey, doch gänzlich ohne Nachdruck und Wirkung ſind. Muſik von dieſer Art, ſo ganz kunſtlos, erregt keine Leidenſchaft; der allgemeine Lärm einer modernen Sinfonie oder Ouverture erregt weder Aufmerkſamkeit, noch iſt ſie im Stande (wie man alle Tage in unſern Concerten ſehen kann), eine geſellſchaftliche Unterredung zu unterbrechen;

(*) Diejenigen, welchen eigentliche muſikaliſche Harmonie unangenehm iſt, und die doch einen Geſchmack an Muſik affektiren, ſind gewöhnlich in eine von den folgenden Claſſen zu rechnen. Entweder in die Claſſe derjenigen,

Die zwar keinen Fehler an ihren Stimm-Organen haben, aber doch ungeſchickt ſind, eine kleine Reihe von muſikaliſchen Tönen anzugeben; oder

Die bey einer Muſik, welche reich und verwickelt an Harmonie iſt, eine gewiſſe Unbehaglichkeit äußern, und wünſchen, daß alle Inſtrumente einerley ſpielen möchten; oder

Die die geſchwindeſte Muſik für die beſte halten, und dasjenige Geiſt und Feuer nennen, was nichts als Geräuſch und Geſchrey iſt; oder

Die, welche ein beſonderes Vergnügen an Waldhörnern, Clarinetten und andern dergleichen Inſtrumenten finden, und dadurch ihre aſſociirten Ideen vom Jagen, und von den Vergnügungen deſſelben, wovon ihre Herzen eingenommen ſind, verrathen; oder

Derjenigen, welche ein Concert bloß für ein Ding halten, das ſchicklich bey einem Feſte gebraucht werden könne; oder

Derjenigen, die zwar in Abſicht auf ihr geiſtliches Amt nichts gegen Muſik einzuwenden haben, aber doch die Kirchenmuſik für ſchwerfällig und ungeſchickt halten; oder endlich

Derjenigen, welche bey einem Adagio, oder bey irgend einer andern Compoſition von pathetiſcher Art, ſich beklagen, daß ſie dabey einſchlafen müßten.

chen; und manche Perſonen ſchmeicheln ſich demohngeachtet, in der gänzlichen Abweſenheit ihrer Gedanken, doch gut unterhalten zu werden. Dieſe Neigung noch mehr zu unterſtützen, und alles Nachdenken, ſo viel nur immer möglich, zu verbannen, handeln ſogar jetzt die Componiſten wider ein Grundgeſetz ihrer Kunſt, welches dahin geht, daß Mannichfaltigkeit und Neuheit unabläſſig ſtudirt werden muß, indem ſie jetzt beynahe allgemein den Gebrauch der Molltöne, (weil ſie, wie man vorgiebt, die Zuhörer melancholiſch machen) und jene feyerlichen und ernſthaften Taktarten verwerfen, deren Charakter im Grunde doch unſern angenehmſten und edelſten Gefühlen entſpricht. Heißt dies die Mannichfaltigkeit befördern, oder heißt es nicht vielmehr die Quellen derſelben verſtopfen? Die ganze Einrichtung ſolcher Compoſitionen leidet keine andere Mannichfaltigkeit, als die Einmiſchung weniger abgeriſſenen Paſſagen, und eigentlicher muſikaliſcher Gemeinplätze, die ſchwer heraus zu bringen ſind, und meiſtentheils ſo geſchwind vorgetragen werden, daß ſie dem Urtheil des Ohrs entwiſchen; und ohne irgend eine Leidenſchaft, oder die mindeſte Begierde nach dem Verfaſſer eines ſolchen Stücks zu erregen, wirken ſie bey dem Zuhörer weiter nichts, als eine kalte Verwunderung über die Kunſt des Spielers, und allenfalls eine Betrachtung **über die ſchwachen Wirkungen eines übelangewandten Fleißes.**

Es giebt keinen beſſern Beweis für die verſchiedenen Verdienſte der gegenwärtigen Muſik, und derjenigen, die ſie verdrängt hat, als die verſchiedenen Wirkungen einer jeden derſelben. Der Eindruck der verdrängten Muſik war tief, und dauert noch; die Compoſitionen von Corelli, Händel, Geminiani ꝛc. ſind uns noch jetzt im Gedächtniß, und die von Purcell, ob wir ſie gleich ſchon beynahe ſeit einem Jahrhundert kennen, haben doch in unſern Augen noch ihre Reize; allein, wer erinnert ſich jetzt

noch eines Stücks, welches ihm im vorigen Jahr gefiel? Muſikaliſche Werke werden jetzt nicht mehr in unſern Bibliotheken aufbewahrt, und wir ſind jetzt eben ſo wenig um ihre Schickſale bekümmert, als um die Aufbewahrung eines Almanachs, oder anderer fliegender Blätter.

Daß man glaubt, Muſik müſſe bloß diejenige Empfindung erregen, die wir unter dem Worte **Freude** verſtehen, iſt ein viel zu eingeſchränkter Begriff, und bloß ſolcher gemeinen Zuhörer würdig, die ihn annehmen. Jedem, der Erfahrung in den Grundſätzen der Kunſt hat, und im Stande iſt, ihre Reize zu empfinden, iſt im Gegentheil bekannt, daß ſie vielmehr eine unerſchöpfliche Quelle von Unterhaltung, oder, wie es **Milton** ſehr fein ausdrückt,

of ſacred and home-felt delight

iſt. Die Leidenſchaften des Kummers und der Freude, und jede Empfindung des menſchlichen Gemüths iſt ihr unterwürfig; aber vernünftige Bewunderer der Wiſſenſchaft erfahren ihre Wirkungen hauptſächlich durch eine gewiſſe Ruhe und Wohlgefallen, worein ſie verſetzt werden, und durch unzählige andere Gefühle, welche zu fein ſind, als daß ſie eine Sprache nennen könnte.

Es iſt Männern von Einſichten und Nachdenken bekannt, daß in verſchiedenen Perioden, nicht allein in Wiſſenſchaften, wo Wahrheit bloß durch gebildete und geübte Verſtandeskräfte gefunden werden kann, ſondern auch in denjenigen Künſten, worinn ein gewiſſes Unterſcheidungsvermögen, ein namenloſer Sinn, welchen wir, aus Mangel eines eigenen Ausdrucks, Geſchmack nennen, der einzige Richter iſt, falſche Begriffe geherrſcht haben. In der Malerey, Bau- und Gartenkunſt, iſt die Wahrheit ſichtbarer; die Liebe zur Schönheit, Symmetrie und Zierlichkeit, hat zwar bisweilen auf Abwege geführt; Mode hat ſich eingeſchlichen, wo ſie nichts zu thun hatte;

dem-

demohngeachtet aber ſind die Grundſätze dieſer Künſte, als in Natur und Erfahrung gegründet, immer in einem gewiſſen Zuſtand von Dauer geblieben.

Um dieſes auf unſern gegenwärtigen Fall anzuwenden, müſſen wir ſagen, daß wir eine Zeit erlebt haben, wo diejenige Muſik, welche am unverſtändlichſten war, am meiſten bewundert wurde. Unſere Vorväter des vergangenen Jahrhunderts waren Zeugen von der Vereinigung der Melodie und Harmonie, und wir ſind Zeugen ihrer Trennung. Was mag die Urſache dieſer Veränderung ſeyn? —

Die Oberherrſchaft eines verdorbenen Geſchmacks in der Muſik, ſcheint bloß ein nothwendiges Reſultat von derjenigen bürgerlichen Verfaſſung und Einrichtung zu ſeyn, welche allen Leuten erlaubt, Richter in Dingen zu ſpielen, die ſie nicht verſtehen. Die Liebe zum Vergnügen entſpringt aus Reichthum, und jemehr es Reiche giebt, welche eines vernünftigen Vergnügens unfähig ſind, deſto größer iſt der Tadel, und deſto mehr muß man alles vermeiden, was die Menſchen verleiten kann, Geſchmack und Neigungen zu affektiren, die ſie nicht beſitzen. Denn wenn der Unwiſſende die Oberhand bekömmt, was Wunder iſt es, wenn er ſodann, anſtatt ſich nach dem Urtheil anderer zu richten, ſich nach ſeinem eigenen richten will? oder wenn diejenigen Künſtler, welche vom Beyfall des Publikums leben müſſen, ihre Arbeiten nach ihrem Intereſſe einrichten, und lieber der ganzen Menge, als den wenigen Geſchmackvollen, gefallen wollen? —

Aber ohngeachtet dieſer Umſtände, können wir doch nicht ſagen, daß die Wiſſenſchaft ſelbſt dadurch einigen Verluſt erlitten hätte; es iſt im Gegentheil gewiß, daß man die Kunſt muſikaliſche Klänge zu combiniren, überhaupt genommen, jetzt beſſer als jemals verſteht. Wir

können daher hoffen, daß ein aufmerkſames Nachdenken über die Natur der Harmonie, und ihre unmittelbare Beziehung mit denjenigen Grundſätzen, auf welche alle unſere Ideen von Schönheit, Symmetrie, Ordnung und Pracht gegründet ſind; über die unendlich mannichfaltigen Modificationen, deren ſie fähig iſt; über ihren Einfluß auf die menſchlichen Empfindungen; und hauptſächſächlich über die unnennbaren Vergnügungen, welche die Einbildungskraft bey einer kunſtvollen Einrichtung und Folge muſikaliſcher Klänge genießt, endlich eine vollkommene Ueberzeugung von der Richtigkeit derjenigen Muſik, welche uns jetzt ſo ſehr gefällt, bewirken, und in dem allgemeinen Geſchmack eine Veränderung hervorbringen wird, die, wenn ſie ſich zuträgt, ſchwerlich anders als zum Beſten ausſchlagen kann.

Wir hoffen, dieſer Auszug wird hinlänglich ſeyn, dem Leſer einen Begriff von dem Werke unſers Verfaſſers zu geben, und mancher Gedanke wird ihm auch zeigen können, wie Hr. Hawkins über Muſik und muſikaliſche Dinge denkt. In wie weit daher unſer Urtheil, welches wir im Anfange dieſer Anzeige geäußert haben, gegründet iſt, mag nun der Leſer entſcheiden. So viel iſt gewiß, daß der Scharfſinn, welchen der Verf. in ſeinen kritiſchen Unterſuchungen zeigt, und der gewaltige Reichthum an Materialien, dieſes Werk zu einem der wichtigſten in dieſem Fache macht, und daß es beynahe untadelhaft ſeyn würde, wenn mehrere Ordnung darinn herrſchte. Dieſes iſt unſers Erachtens der einzige Vorwurf, welcher dem Verfaſſer mit Recht gemacht werden kann. Hätte er aber ſeinem Werke, ſtatt des Titels einer allgemeinen Geſchichte der theoretiſchen und praktiſchen Muſik, bloß dieſen Titel vorgeſetzt: Materialien zu einer allgemeinen

Geſchichte der Muſik, ſo würde er auch dieſem Vorwurf entgangen ſeyn, und ſich ſodann bey unpartheyiſchen Kennern den uneingeſchränkteſten Dank verdient haben.

Auch noch ein Appendix, welcher einige alte Muſikſtücke von alten engliſchen Componiſten enthält, iſt dem Werke angehängt.

III.

1.

Walder, eine ernſthafte Operette in einem Akt, von Hrn. Gotter, in Muſik geſetzt von Georg Benda, Herzoglich-Sachſen-Gothaiſchen Capelldirektor. Ein Clavierauszug, nebſt einigen begleitenden Inſtrumenten. Gotha, bey Carl Wilhelm Ettinger, 1777. 21 Bogen in groß Notenformat.

Faſt kömmt es uns vor, daß ſich das Genie unſerer komiſchen Operettenmacher ſeit einigen Meſſen etwas erſchöpft habe, und nicht mehr ſo ergiebig ſey, als vor einigen Jahren, wo die Fruchtbarkeit ſo groß war, daß beynahe keine andere Frucht dagegen empor kommen konnte. In Abſicht auf dieſen Umſtand hätte dann die gegenwärtige Operette, ernſthaften Inhalts, gerade den bequemſten Zeitpunkt abgepaßt, um ſich nicht gemein zu machen, und etwa unter der Menge jener erheblichen Kunſtwerke verkannt zu werden. Möchte ſie es doch! Möchte ſie doch alles das regelloſe Machwerk um ſich her verſcheuchen, was einem Theil unſers muſikaliſchen Publikums ſeit verſchiedenen Jahren ſo amüſant geſchienen, und an deſſen Stelle ein lebhaftes Gefühl von dem ſo verkannten Werth und wahren Gebrauch der Kunſt erregen! Nichts kann einem allgemein eingeriſſenen falſchen Geſchmack, mit mehrerer Leichtigkeit, eine neue vortheilhafte Wendung geben, als ein Kunſtwerk, welches in dem entgegengeſetzten Geſchmacke ein Meiſterſtück iſt. Hier wird die Ueberzeugung von der Nichtigkeit eines falſchen Geſchmacks intuitiv, und hinterläßt in den Zuhö-

rern

rern tiefere Eindrücke von wahrer und ächter muſikaliſcher Schönheit, als ganze Folianten voll kritiſcher Raiſonnemente bewirken können. Nichts verdient daher größern und allgemeinern Beyfall, als ein Kunſtwerk von dieſer Art, und wir würden auch die Beweiſe unſers vollkommenſten Beyfalls gar nicht zurückhalten, wenn wir nicht wüßten, daß die Verdienſte des Hrn. Capelldirektors **Benda** in der muſikaliſchen Welt ſchon zu allgemein bekannt ſind, als daß ſie noch eines Herolds bedürfen könnten. Wir haben es daher hier nicht mit dem Ruhm des **Hrn. Benda**, ſondern mit dem Ruhm und den Vortheilen der Kunſt zu thun, die ihr aus ſeiner Arbeit erwachſen ſind, oder doch erwachſen können.

Der Inhalt des Stücks iſt mit dem Inhalt des **Sylvain** von **Marmontel** einerley, und außer den Namen der Perſonen wenig verändert. **Walder** entſagt allen Vortheilen einer vornehmen Geburt, und den anſehnlichſten Glücksumſtänden, um ſich mit einem jungen Frauenzimmer zu verbinden, deren Stand und Glücksumſtände den Abſichten ſeiner Familie nicht entſprechen. Von ſeinem Vater verbannt und enterbt, flüchtet er in ein kleines Dorf, und erhält ſeine Gattin, welcher er alles aufgeopfert hat, viele Jahre hindurch mit der Arbeit ſeiner Hände. Zwo Töchter ſind die Früchte dieſer Vereinigung; die älteſte heißt **Hannchen**, und ſoll mit dem Sohne eines Nachbars im Dorfe verheyrathet werden, gegen welchen **Walder** viele Verbindlichkeiten hat. **Walder** will auf die Jagd, um ſich etwas zu einer Mahlzeit zu ſchießen. Allein ſeine Gattin **Sophie**, welche ſeit langer Zeit im Stande war, in ſeinem Herzen zu leſen, merkt, daß ihn ein geheimer Kummer nagt, welchen er vor ihr zu verbergen ſucht; ſie bittet ihn, ſie an ſeinem Kummer Theil nehmen zu laſſen, und vernimmt endlich nach langem Bitten von ihm, daß ſein Vater jetzt Herr des Dorfs geworden ſey, und an dem nämlichen Tage

in Begleitung ſeines ältern Bruders, eines hochmüthigen und wilden jungen Menſchen, noch kommen werde, Beſitz vom Gute zu nehmen. Dieſer unvermuthete Vorfall werde ihn zwingen, ſeine jetzige Wohnung zu verlaſſen, und an einen andern Ort zu fliehen; er bittet aber ſeine geliebte Sophie, dieſes Geheimniß in ihr Herz zu verſchließen, um ihre Freunde bey dem gegenwärtigen Hochzeitfeſte nicht zu bekümmern. — Nun geht Walder auf die Jagd, und Sophie giebt unterdeſſen ihrer Tochter einigen Rath, wie ſie ſich in ihrem künftigen verheyratheten Stande zu betragen habe, bis der junge Bräutigam dazu kömmt. Aber ſie werden durch die geſchwinde Zurückkunft des Walders unterbrochen, welcher von einigen Bedienten des neuen Herrn verfolgt wird, die ihm, weil die Jagd nun verboten iſt, welche beym vorigen Herrn erlaubt war, die Flinte abnehmen wollen. Der junge Bräutigam will ſeinem Schwiegervater beyſtehen, und das Frauenzimmer mengt ſich darunter, als eben Walders Bruder ankömmt, und die Bedienten fortgehen heißt. Er behandelt ſeinen Bruder ſehr hart und hochmüthig, den er nicht kennt, und der ihn muthig antwortet. Allein der unglückliche Walder wird durch die Drohung ſeines Bruders, daß er ihn durch ſeinen Vater beſtrafen laſſen wolle, ganz zu Boden gedrückt. Der Bruder geht fort; und Walder entfernt hierauf den Bräutigam und ſeine Töchter ebenfalls, um ſich mit ſeiner Gattin ganz dem Kummer zu überlaſſen, welchen ihm die Ankunft ſeines Vaters verurſacht. Er hofft, die Reize und Tugenden ſeiner Gattin ſollen ſeinen Vater erweichen, anſtatt daß ſeine eigene Gegenwart ihn nur noch mehr zum Zorn reizen würde; er entfernt ſich daher, und ſchickt der Sophie ſeine beyden Töchter zum Beyſtand, welche ſich vorbereiten, um nichts zu unterlaſſen, was den Richter ihres Vaters rühren kann, ohne zu wiſſen, daß ihr eigenes Glück von ſeiner Gnade abhängt. Der Vater kömmt,

und

und die erſten Worte der Sophie laſſen ihn bald urthei- len, daß ſie nicht in dem Stande gebohren ſey, in wel- chem ſie jetzt erſcheine. Sie geſteht es, und der Zorn des guten Alten macht bald der Neugierde Platz, zu wiſſen, durch was für Unglücksfälle ſie in dieſen Zuſtand gerathen ſey. Sie hütet ſich zwar ſorgfältig, ihm etwas zu ent- decken; macht ihm aber doch ein ſo rührendes Gemälde von ihren gegenwärtigen Umſtänden, daß er aufs äußer- ſte gerührt wird, und ſie zu unterſtützen verſpricht. So- phie wirft ſich hierauf mit ihren beyden Töchtern zu ſei- nen Füßen; er hebt ſie voll Güte auf, und befiehlt der Mutter, ihren Mann zu ſuchen. Sie geht mit Zittern, dieſen Befehl zu erfüllen, und läßt ihre beyden Töchter mit dem guten Alten allein, welche ihn denn durch ihre naiven Schmeicheleyen vollends für ſich einnehmen. Er umarmt ſie in dem Uebermaaße ſeines Vergnügens, als gerade Walder und Sophie ſich zu ſeinen Füßen wer- fen. Ihre Reue rührt das ſchon ſo bewegte Herz des Al- ten leicht. Er vergiebt ihnen, ohngeachtet der Hinderniſ- ſe, welche Walders Bruder dieſer Ausſöhnung in den Weg legt, und willigt ſelbſt in die Heyrath Hannchens mit ihrem Bräutigam.

Dies iſt der Inhalt dieſes Stücks, welches, wie der Leſer ſieht, lauter edle, rührende und intereſſante Si- tuationen enthält, wodurch nicht nur der Hauptzweck thea- traliſcher Vorſtellungen am beſten erreicht, ſondern auch insbeſondere der Muſik Gelegenheit gegeben wird, am kräftigſten zu wirken, und in einer Würde zu erſcheinen, die man ihr durchaus nicht benehmen muß, wenn man will, daß ſie den nützlichen Einfluß beweiſen ſoll, wel- chen man von ihr zu erwarten berechtigt iſt. Gerade das- jenige Gebiet der Empfindungen, in welchem ſie ſo gern und ſo glücklich wandelt, iſt ihr gegeben worden: treue und zärtliche Liebe; Betrübniß und Kummer eines Sohns über den Unwillen ſeines Vaters; Kummer eines alten

Greiſes über den Verluſt eines geliebten Sohnes ꝛc. ſo, daß überall der Zuſchauer in die wärmſte Theilnehmung verſetzt wird, und gewiß das Schauſpielhaus nicht verläßt, ohne dieſe warme Theilnehmung durch einige abgelockte Thränen zu beweiſen, und Dichter und Tonkünſtler dadurch für ihre Bemühungen zu belohnen.

Bey ſolchen Eigenſchaften eines Kunſtwerks befindet ſich der Kunſtrichter in einer ſehr angenehmen Lage. Er hat nicht nöthig, eine Menge von Unrath durchzuwühlen, um endlich eine kleine Perle zu finden; ſondern überall, wo er hinſieht, entdeckt er Schönheiten. Er hat alſo nichts zu thun, als die Urſachen dieſer Schönheiten in der Beſchaffenheit und Bearbeitung des Werks überhaupt aufzuſuchen, und ſeinen Leſern zu erklären, oder wo dieſes nicht nöthig iſt, wenigſtens anzuzeigen. Von dieſer Beſchaffenheit ſollen unſere folgenden Anmerkungen über die einzelnen Theile dieſes Stücks ſeyn, und wir freuen uns ſchon im voraus, daß wir häufige Gelegenheiten finden werden, vorzüglich richtigen und wahren Ausdruck, ohne die geringſte Verwahrloſung der muſikaliſchen Reinigkeit und Richtigkeit, denjenigen Componiſten, welche den irrigen Glauben haben, man müſſe dem Ausdruck aus Noth öfters etwas von der Reinigkeit der Kunſt aufopfern, zum Muſter zu empfehlen, und ihnen dadurch zu zeigen, daß man nur der Kunſt mächtig ſeyn müſſe, um Ausdruck und Richtigkeit miteinander vereinigen zu können.

Voll Kummer über den unvermutheten Vorfall, geht Walder mit ſich ſelbſt zu Rathe, ob es am beſten ſey, ſeinen Aufenthalt zu verlaſſen, oder einen andern zu ſuchen. Er bricht endlich in die Arie aus:

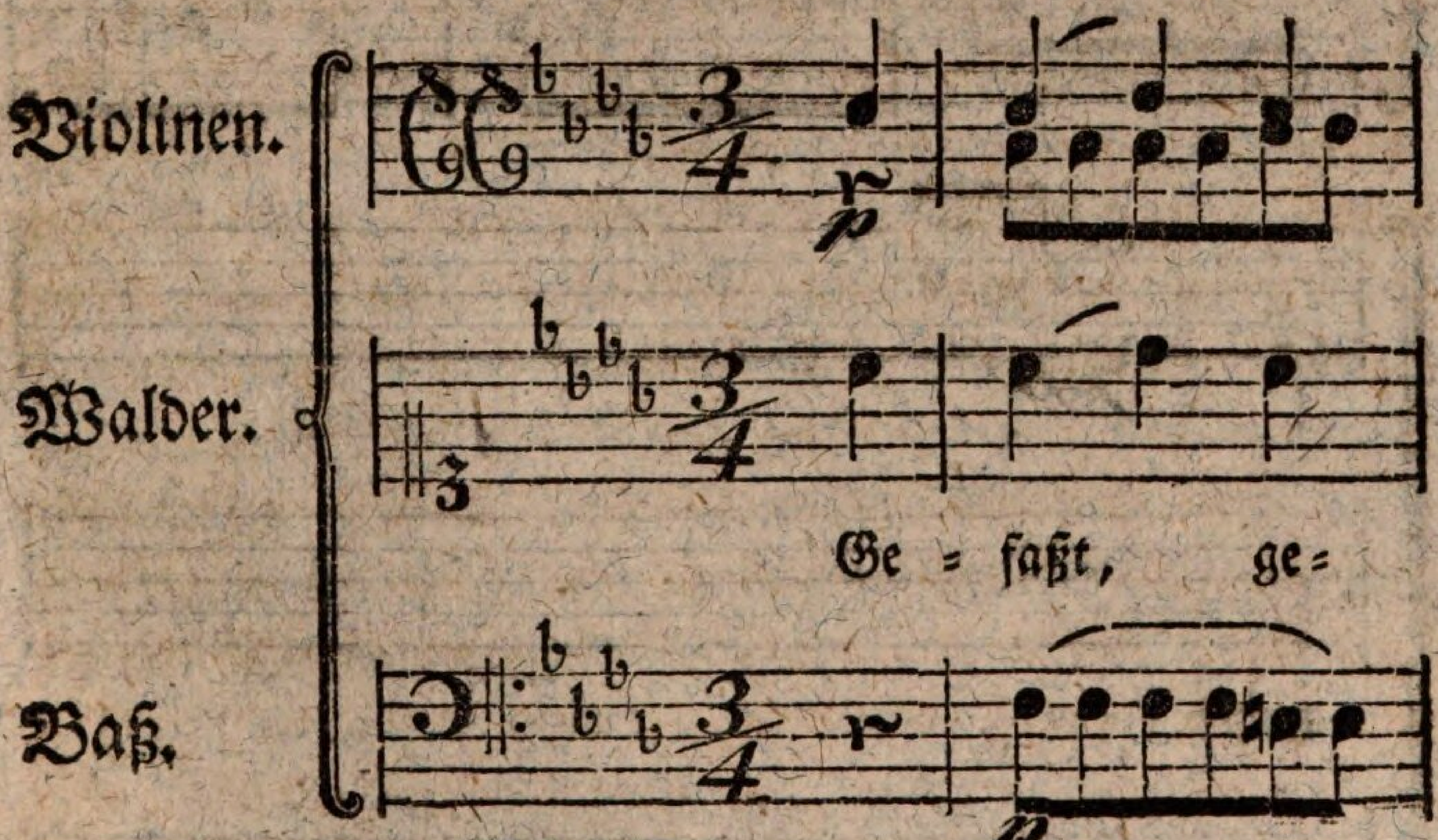
Gefaßt,

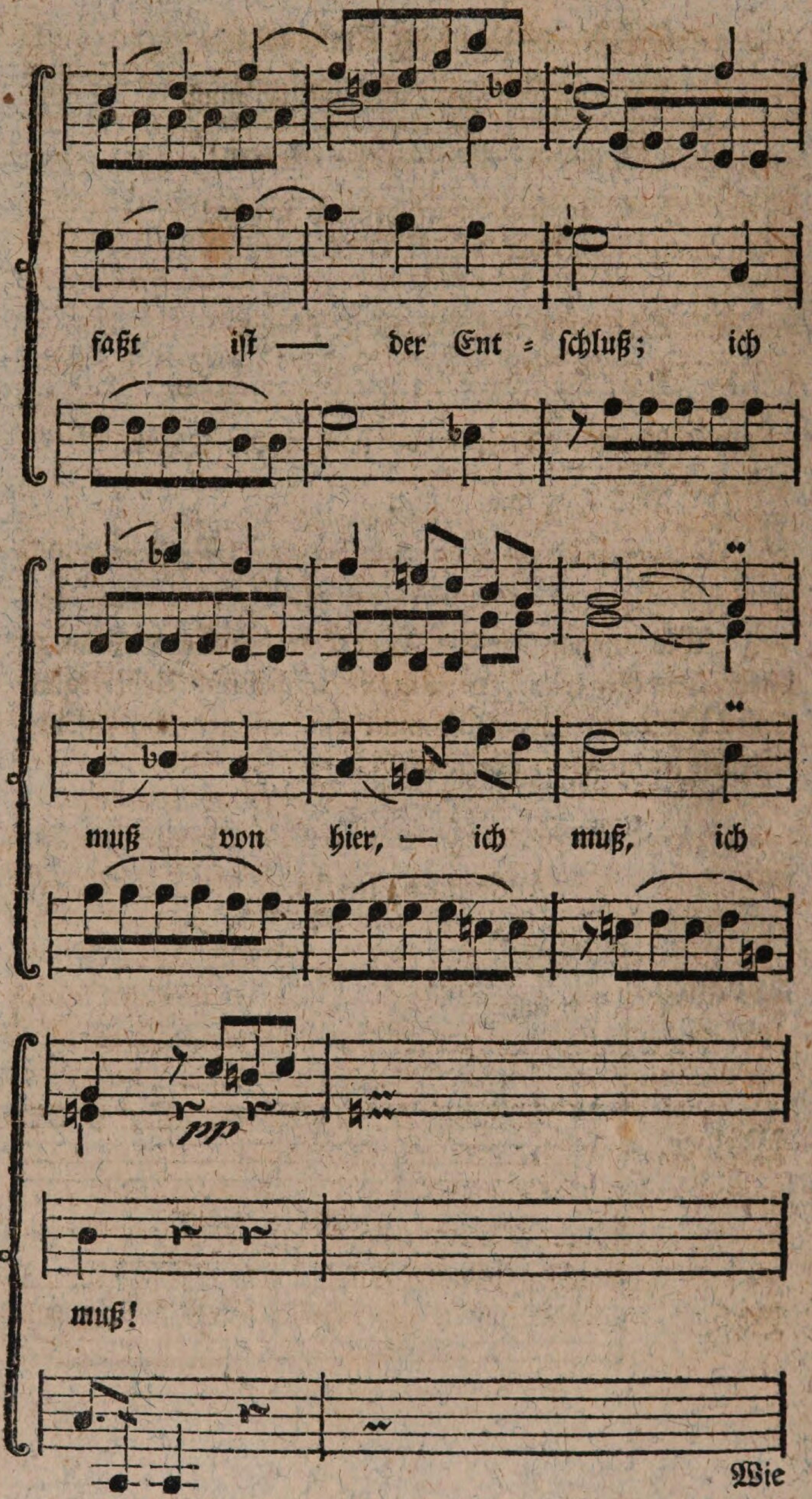
Gefaßt, gefaßt iſt der Entſchluß,
Ich muß von hier, ich muß, ich muß,
Ich, meines Vaters Zorn ertragen!
Ich, vor ſein Angeſicht mich wagen!
Das kann ich nicht.
Du, welchen meine Blicke ſcheun,
Ach, dann wirſt du mir doch verzeihn,
Wann einſt der Tod, nach trüben Tagen,
Das Herz mir bricht.

Vom Anfang.

Wie angemeſſen der Charakter der Compoſition zu dieſer Arie den traurigen Empfindungen und Ueberlegungen **Walders** ſey, wird man aus einigen abgeriſſenen Stellen leicht ſehen können.

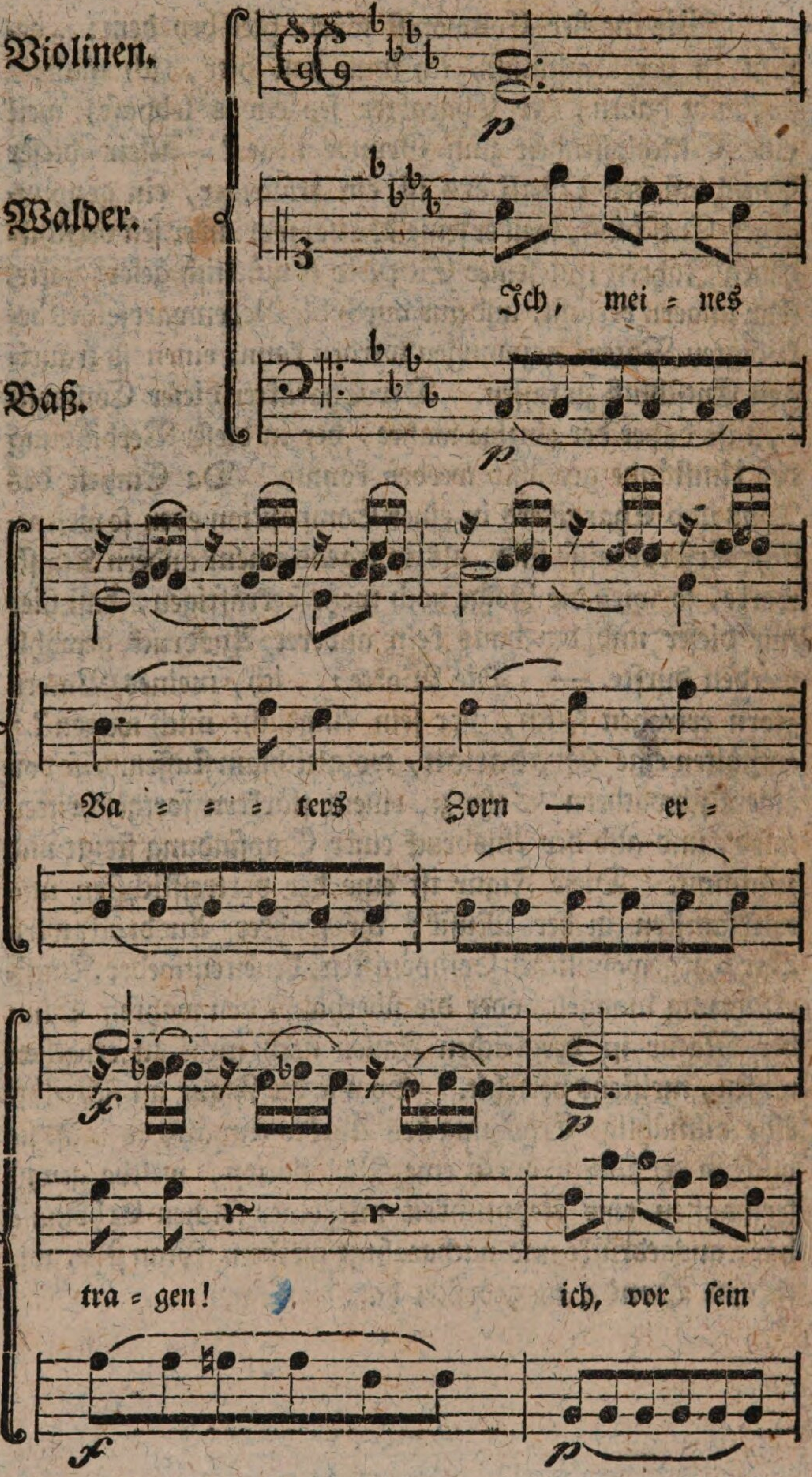
Andantino, meſto.

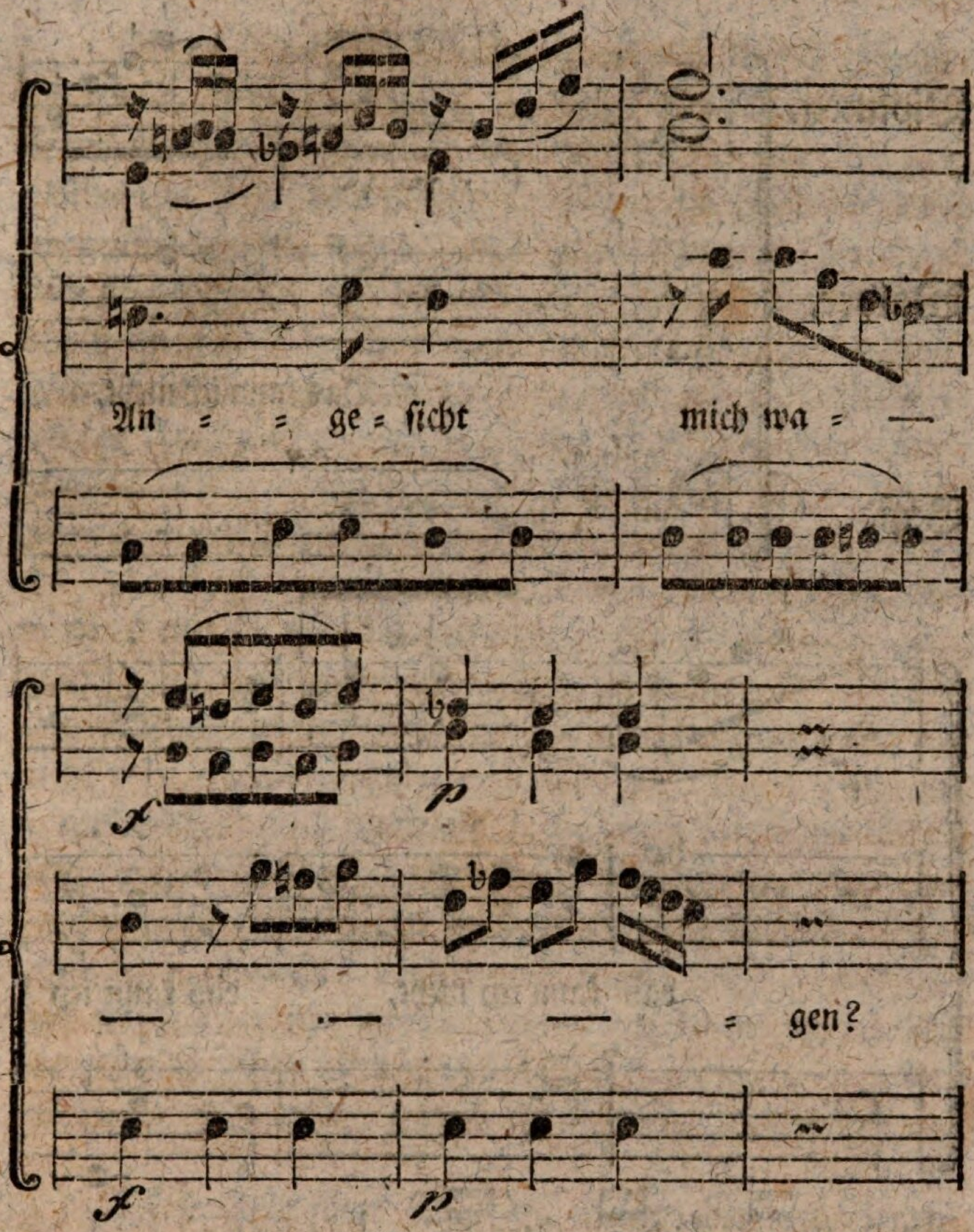




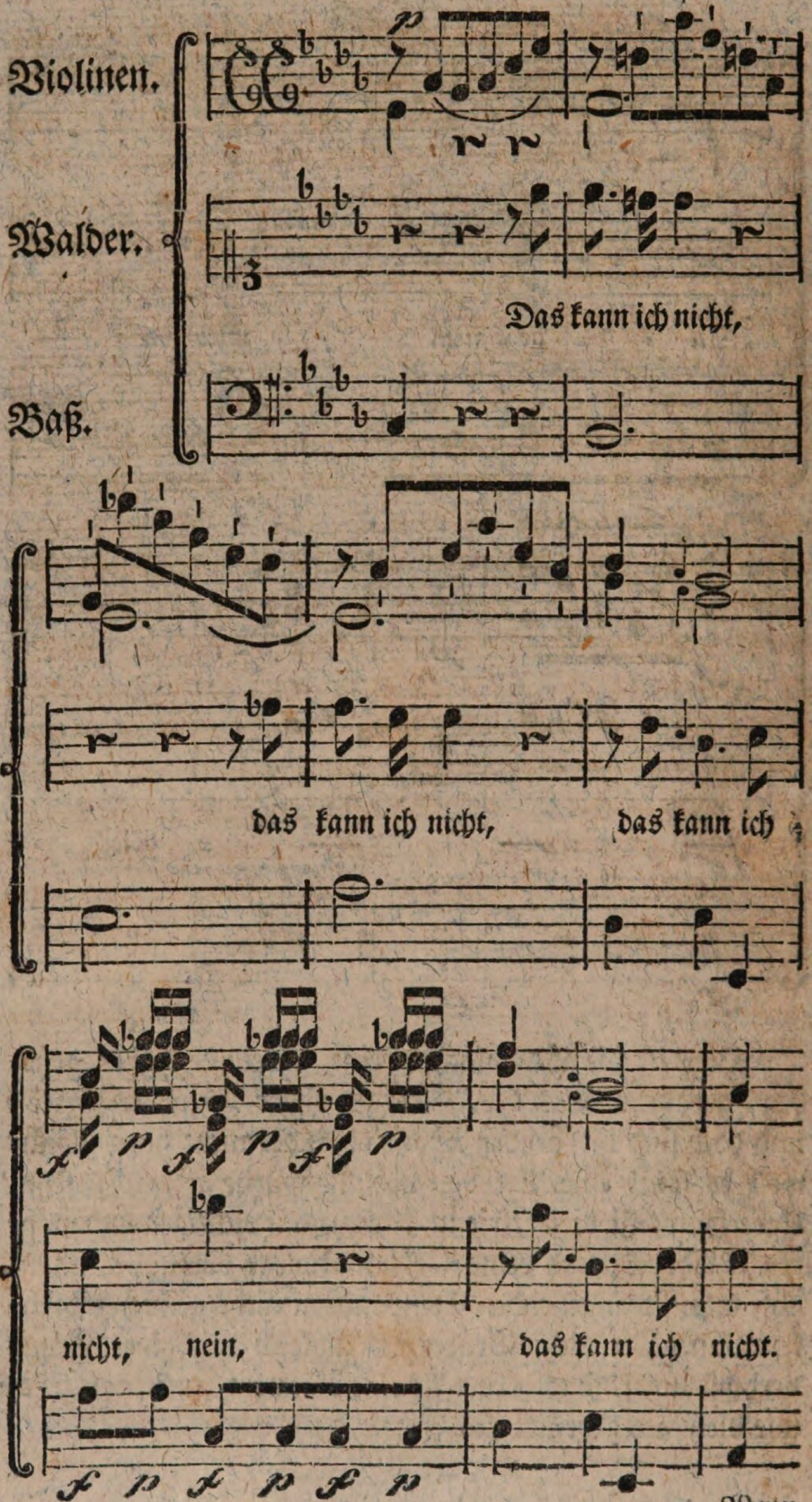
Wie

Wie macher Componiſt würde hier bey dem: „gefaßt iſt der Entſchluß, ich muß von hier, ich muß!“ geglaubt haben, der Charakter ſey etwas lebhaft, weil eine Entſchloſſenheit zum Grunde liege? Allein dieſer Entſchluß des Walders iſt ein trauriger, ein gezwungener Entſchluß, weil er ſeine Hütte, worinn er ſeit verſchiedenen Jahren mit ſeiner Sophie ſo glücklich gelebt hatte, ſehr ungern verläßt, und nur durch die Gegenwart ſeines beleidigten Vaters gezwungen werden kann, einen ſo traurigen Entſchluß zu faſſen. Der Charakter dieſer Compoſition iſt daher der einzige wahre, der in dieſer Verbindung der Umſtände gewählt werden konnte. Da Einheit des Tons und Charakters in einer Compoſition eben ſo weſentliche Erforderniſſe ſind, als in irgend einem andern Kunſtwerke, ſo wird die Folge noch mehr bekräftigen, daß hier nur dieſer und durchaus kein anderer Ausdruck gewählt werden durfte. — Die Worte: „ich, meines Vaters Zorn ertragen? ich, vor ſein Angeſicht mich wagen?“ enthalten eine Gradation, wo gleichſam ſtuffenweiſe von einem ſchwächern Satze zu einem ſtärkern fortgeſchritten wird, und alſo der Ausdruck einer Empfindung ſteigt und zunimmt. Dieſe Figur iſt eine der vortrefflichſten und wirkſamſten in der Muſik; ihr wahrer Ausdruck wird aber von gewöhnlichen Componiſten, denen entweder Kunſterfahrung mangelt, oder die überhaupt den wahren Sinn der Natur in dergleichen Fällen noch nicht zu errathen wiſſen, meiſtens verfehlt. So wie die Figur an ſich ſelbſt eine allmählige Erhöhung des Affekts enthält, ſo muß ſie auch in der Muſik durch eine Modulation, welche gewiſſermaaßen eine Aehnlichkeit mit einer ſolchen Erhöhung hat, ausgedrückt und nachgeahmt werden. Man ſehe, wie ſie Hr. Benda ausgedrückt hat:


Violinen.
Walder.
Baß.
Ich, mei = nes
Va = = = ters Zorn — er =
tra = gen!
ich, vor ſein



Hier iſt die Modulation eine Secunde höher gehoben, gerade wie es der Ausdruck dieſer Figur erfoderte; und doch ſind die beyden Sätze einander nicht ganz gleich, weil es ſonſt eine Art von Roſalie würde geworden ſeyn. Ueberhaupt iſt dieſe Arie in Abſicht auf richtigen und wahren Ausdruck, und reine Deklamation ſo vorzüglich ſchön, daß man ſie angehenden Componiſten nicht genug empfehlen kann. Da dieſe Gradation zugleich mit einer Frage verbunden iſt, ſo erfordert ſie eine Antwort, und man ſehe, wie dieſe ausgedrückt iſt:


Violinen.
Walder.
Baß.
Das kann ich nicht,
das kann ich nicht,
das kann ich
nicht, nein,
das kann ich nicht.

Wenn

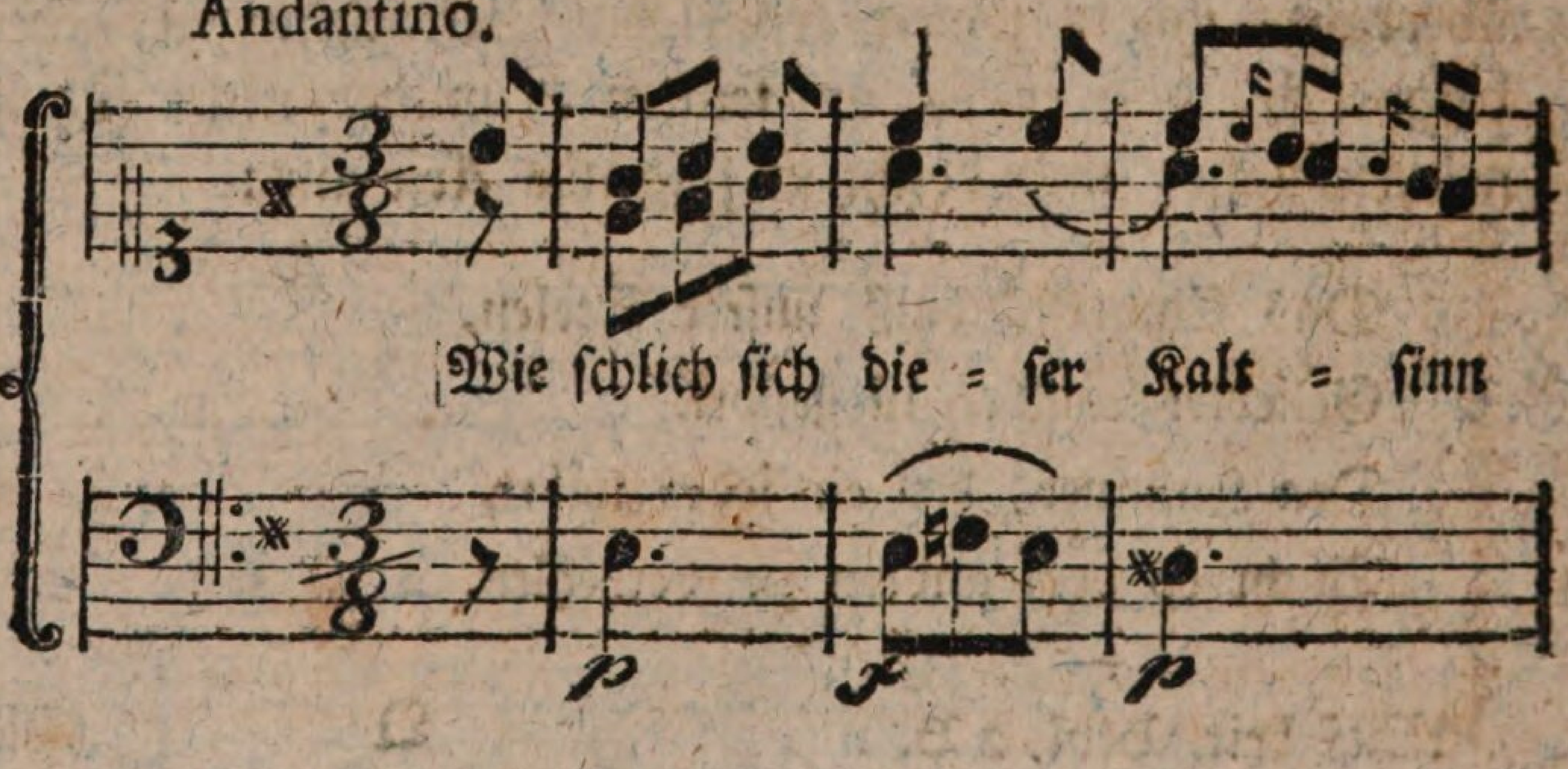
Wenn Wiederholungen ſo angebracht ſind, wie dieſes „das kann ich nicht“ ſo gilt in der That das alte Sprüchwort: Repetitio habet emphaſin; und das eingeſchobene Wörtchen nein, welches vom Dichter nicht vorgeſchrieben iſt, zeigt, daß der Componiſt beſonders darauf gedacht hat, die Wahrheit dieſes Sprüchworts durch zu häufigen Gebrauch nicht etwa zu entkräften. Man ſieht hieraus, daß der Componiſt ſich wohl bisweilen der Freyheit bedienen darf, zur Verſtärkung des Ausdrucks, oder um das Auffallende einer zu öftern Wiederholung zu vermindern, den Text zu verſetzen, zu analyſiren, oder auch gar ein neues Wort hinzu zu ſetzen; nur muß es mit ſo viel Beurtheilung und Wahl geſchehen, als es hier geſchehen iſt. Bey der Wiederholung des erſten Theils dieſer Arie kömmt dieſes „das kann ich nicht“ in einer veränderten Geſtalt vor, aber wieder eben ſo ausdrückend und wahr als hier, und wird nur in einem etwas lebhaftern Tempo mit einer **Epiſtrophe** verbunden, indem **Walder** nach ſeinem endlichen Entſchluß „das kann ich nicht“ noch einmal in ſich ſelbſt zurückkehrt, und ſich fragt: ich, meines Vaters Zorn ertragen? ich, vor ſein Angeſicht mich wagen? und endlich mit dem verſtärkten „nein, nein, das kann ich nicht“ ſchließt.

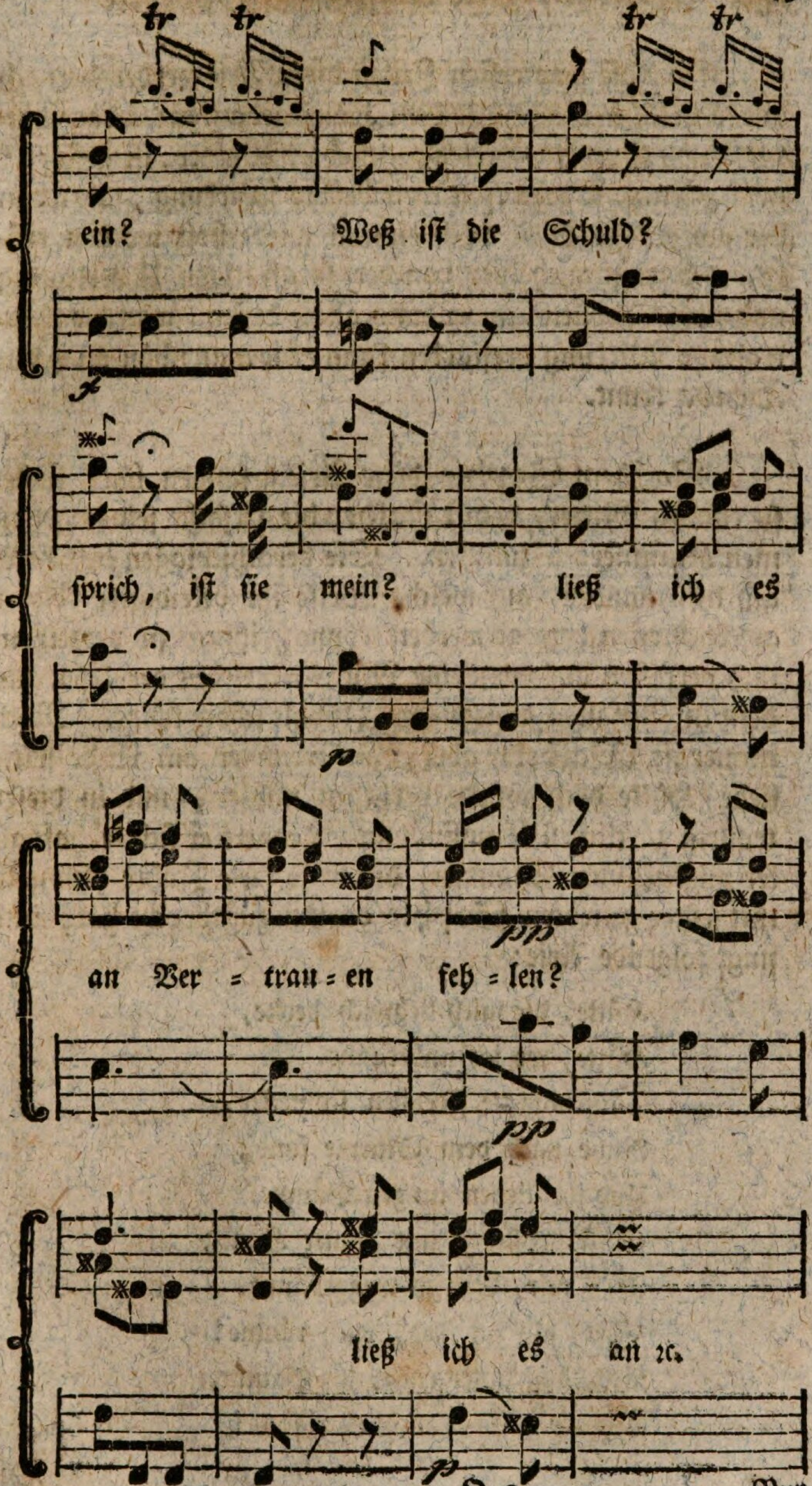
Dieſe Arie ſingt Walder, da er eben im Begriff war, auf die Jagd zu gehen. Seine Sophie aber überraſcht ihn in ſeinen traurigen Betrachtungen, beklagt ſich, daß er ſie an ſeinem Kummer nicht Theil nehmen laſſe, und bricht in folgende Arie aus:

Das Einverſtändniß unſrer Seelen,
Geliebter Walder, iſt geſtört.
Den Kummer, den ein jedes nährt,
Sucht es dem andern zu verhehlen.

Wie ſchlich ſich dieſer Kaltſinn ein?
Weß iſt die Schuld? ſprich, iſt ſie mein?
Ließ ich es an Vertrauen fehlen?
Ach, prüfe dich! ach! iſt ſie dein?

Die Melodie dieſer Arie iſt rührend, ſo wie es die Worte erfordern, und drückt eine gewiſſe ſanfte und zärtliche Melancholie, welche eigentlich die Empfindung iſt, in welcher ſich Sophie über Walders Zurückhaltung befindet, ſehr gut aus. So wie bey der vorigen Arie die Tonart F moll zum Ausdruck eines tiefen Kummers vorzüglich gut gewählt war, ſo ſcheint auch hier die Tonart A dur zur Unterſtützung des ſanft und zärtlich melancholiſchen Ausdrucks mit gutem Vorbedacht gewählt zu ſeyn; und in der That drückt keine Tonart dieſes gemiſchte Gefühl von Traurigkeit, Zärtlichkeit und Sanftmuth ſo gut aus, als eben dieſe. Im zweyten Theil dieſer Arie, bey den Worten: Wie ſchlich ſich dieſer Kaltſinn ein? hat die Modulation eine vortreffliche Wendung ins E moll genommen, und die Melodie iſt ſo edel, dem Charakter des Ganzen ſo angemeſſen, und mit einer ſo reinen Deklamation verbunden, daß wir nicht umhin können, eine kleine Stelle davon auszuzeichnen.




ein? Weß iſt die Schuld?
ſprich, iſt ſie mein? ließ ich es
an Ver = trau = en feh = len?
ließ ich es an ꝛc.

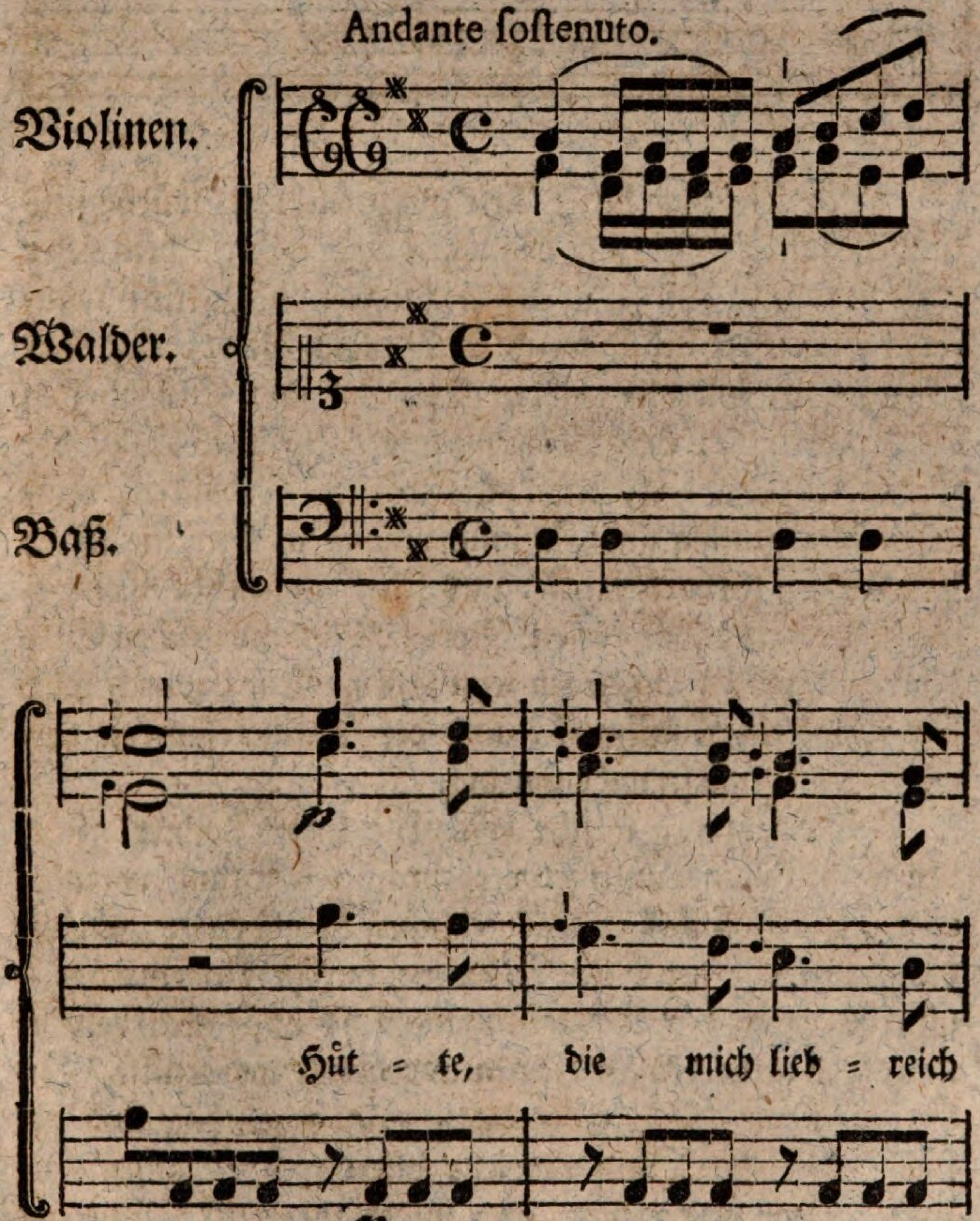
Nur die zwo erſten Zeilen dieſer Arie werden hernach wiederholt, und alſo mit dem Hauptgedanken: „das Einverſtändniß unſrer Seelen, geliebter Walder, iſt geſtört,“ geſchloſſen. Dieſes thut weit beſſere Wirkung, als wenn der ganze erſte Theil noch einmal wiederholt worden wäre, und zeugt auch hier von der ſorgfältigen Ueberlegung und urtheilsvollen Anwendung alles deſſen, was die theatraliſche Wirkung verſtärken kann, die man ſchon an Hrn. Benda kennt.

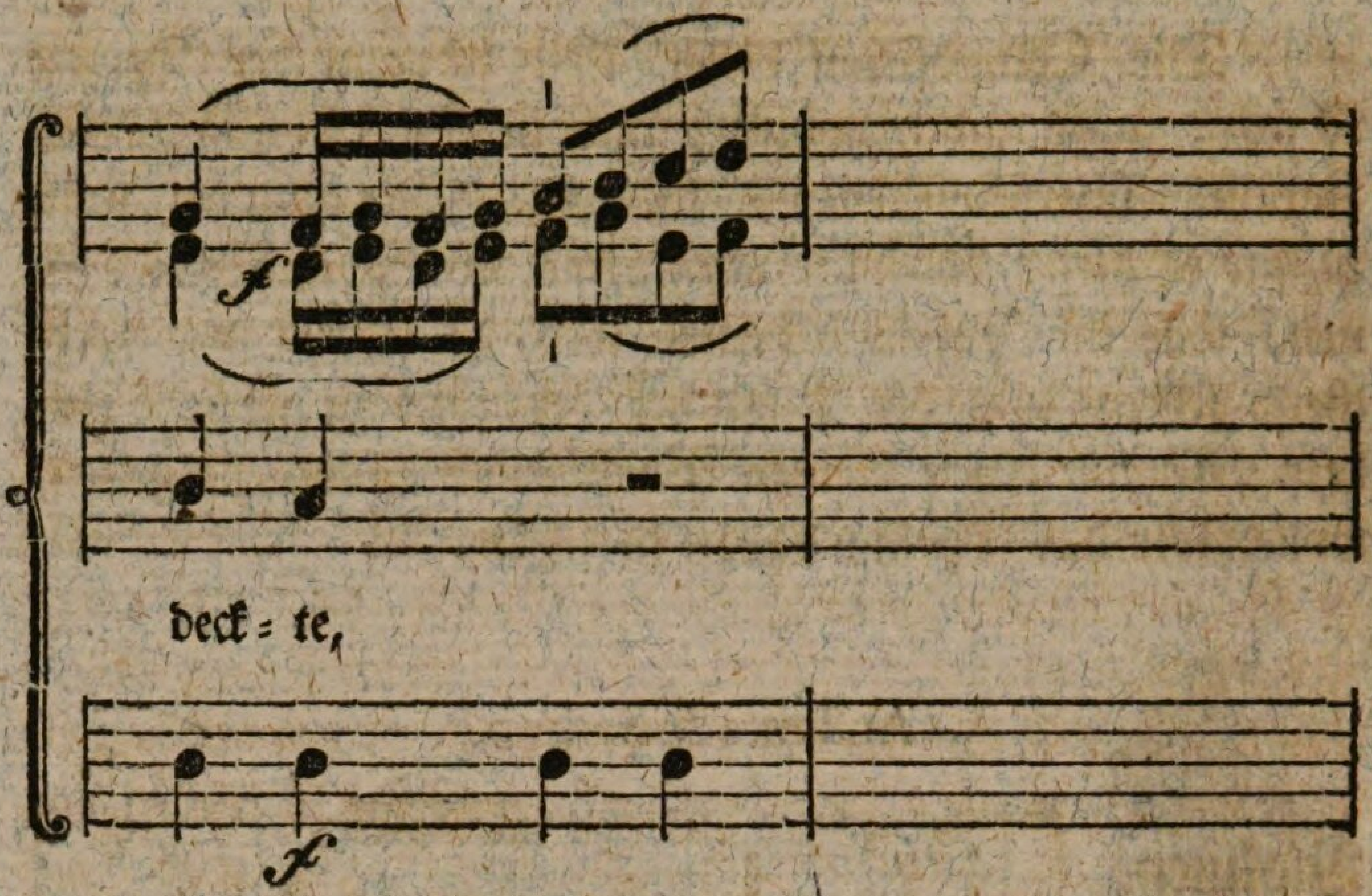
Nachdem Sophie dieſe Arie geſungen hat, findet ſie endlich Mittel, dem Walder die Urſache ſeines geheimen Kummers abzulocken. Sie berathſchlagen ſich hierauf miteinander, auf welche Weiſe ihr beleidigter Vater am leichteſten bewegt werden könne, ihnen zu verzeihen, und verfallen auf dasjenige Mittel, welches der Leſer aus dem im Anfange angezeigten Inhalt ſchon kennt. Noch immer iſt Waldern aber, als wenn er am Ende ſeine liebe Hütte doch würde verlaſſen müſſen, und in dieſer traurig zärtlichen Empfindung, erinnert er ſich lebhaft aller angenehmen Stunden, die er ſo viele Jahre hindurch mit ſeiner geliebten Sophie darinn zugebracht hat, und ſingt folgende Arie:

Hütte, die mich liebreich deckte,
Hütte, wo ich unbekannt
Tauſendfache Freuden ſchmeckte,
Ruhe nach dem Sturme fand;
Und ihr lieben jungen Bäume,
Einſt gepflanzt mit eigner Hand;
Weh mir, daß ich weggebannt,
Eher, als im Tod, euch räume!
Ach, daß unter euch, ihr Bäume,
Ich mein Grab nicht eher fand!

Die

Die Compoſition dieſer Arie iſt aus der Tonart D dur, ſanft und melodiſch, und in einer „andante ſoſtenuto“ überſchriebenen Bewegung. Wir glauben, man müßte es dieſer Melodie auch ohne Worte anhören können, was ihr Inhalt bedeuten ſoll, ſo richtig und ſprechend ſcheint uns der Ausdruck derſelben zu ſeyn. Um dem Leſer nur einen kleinen Vorſchmack davon zu geben, wollen wir das Thema davon herſetzen:





Alle Vorzüge dieſer Arie auszuzeichnen, würde uns zu weitläuftig ſeyn; wir begnügen uns daher, dem Leſer bloß zu ſagen, daß ſie in dieſem ſanften und zärtlich traurigen Charakter ſich bis ans Ende gleich bleibt, und ihre Vorzüge ſo, wie alle wahren Vorzüge und Schönheiten der Kunſtwerke, aus Ordnung und natürlicher Folge der Gedanken zieht. Einzelne hingeworfene Gedanken, ohne gehörige Ordnung und Zuſammenhang werden nie ſolche Wirkungen hervorbringen, und jeder angehende Componiſt ſollte ſich daher dieſen Zweig des muſikaliſchen Studiums beſonders angelegen ſeyn laſſen. Nur dadurch wird ſein Werk ein Kunſtwerk, und der Aufmerkſamkeit vernünftiger Muſikfreunde würdig.

Die Lehren, welche Sophie ihrer Tochter giebt, um ſie zu ihrem künftigen verheyratheten Stand vorzubereiten, geben Anlaß zu dem niedlichen Rondeau: „Selbſt die glücklichſte der Ehen, Mädchen, hat ihr Ungemach ꝛc.“ welches unter den Muſikliebhabern ſo allgemein beliebt, und ſchon mehreremale einzeln abgedruckt worden iſt. In der That hat dieſes Rondeau eine angenehme und gefällige Melodie, und verdient allerdings die allgemeine gute Aufnahme, welche ihm widerfahren iſt; nur hat

es

es in den Augen eines Kenners nicht ganz den Werth, als in den Augen eines bloßen Liebhabers. Dieſer haſcht nach einer kleinen Melodie, die er leicht behalten und nachſingen kann, und da dieſes das eigentliche Merkmaal dieſes an ſich gefälligen Rondeaus iſt, ſo kömmt es uns vor, als wenn es der Componiſt mit gutem Vorbedacht unter ſeine edlern und wichtigern Stücke gemiſcht, und zu einer kleinen Lockſpeiſe für ihn beſtimmt habe. Man halte dieſes nicht für einen Tadel des Stücks, und nehme es lieber als einen kleinen Vorwurf auf, welcher dem allgemeinen Geſchmack des Publikums dadurch gemacht wird, daß er den Künſtler ſo oft zwingt, weniger zu thun, als er thun könnte.

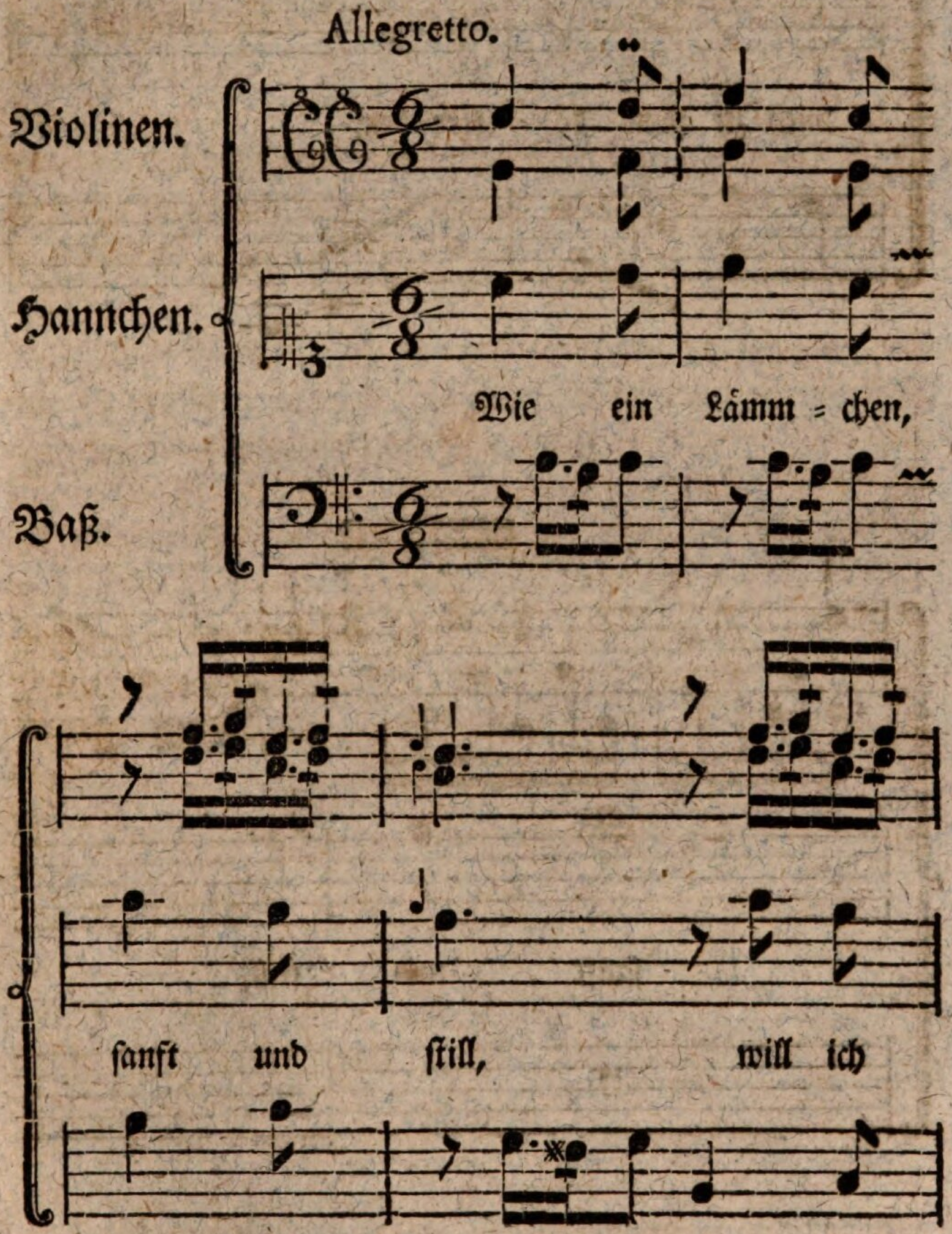
Die Arie, welche **Hannchen** als eine Antwort auf die Lehren ihrer Mutter ſingt, iſt beſonders des naiven Ausdrucks wegen merkwürdig. Wir wollen ſie herſetzen, und ſodann auch einige vorzügliche Stellen aus der Compoſition einrücken. **Hannchen** läßt ſich, alles des Ungemachs ungeachtet, welches, wie ihre Mutter ſagt, die Ehe haben ſoll, nichts anfechten, und glaubt, ſie würde ſchon durchkommen. Sie ſingt daher in der folgenden Arie, wie ſie ſich gegen ihren Mann zu betragen gedenkt.

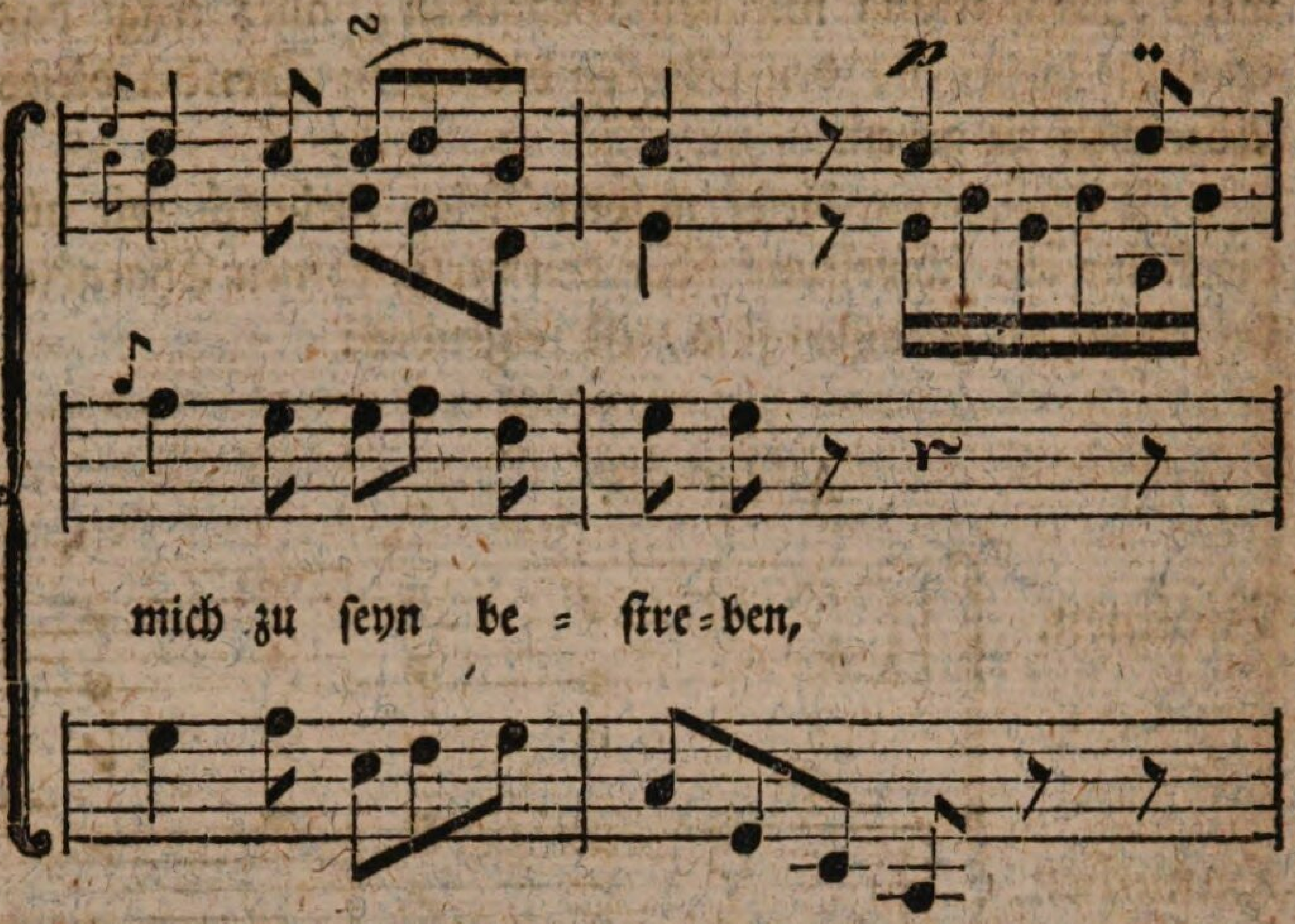
Wie ein Lämmchen, ſanft und ſtill
Will ich mich zu ſeyn beſtreben,
Wollen, was mein Männchen will,
Ganz ihm zu gefallen leben;
Alle Fehler überſehn,
Alle Kränkungen verſchmerzen,
Und bey trüben Stunden ſcherzen,
Bis die Grillen ihm vergehn.

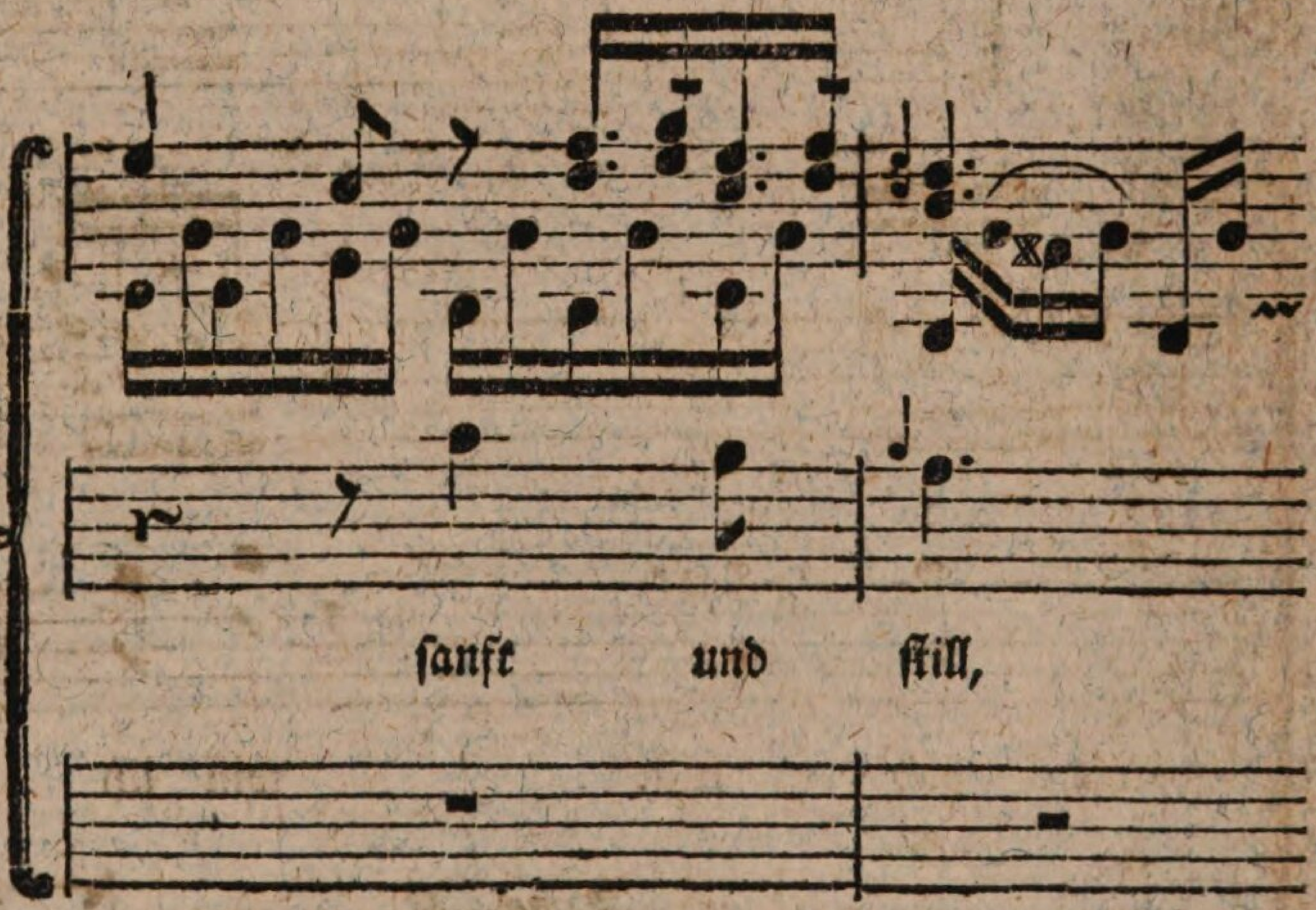
Die zur Compoſition gewählte Tonart C dur ſcheint uns dem naiven Charakter dieſer Arie überaus günſtig zu ſeyn, ob wir uns gleich eigentlich nicht erklären können, woher es kömmt. Da es nun aber einmal gewiß iſt, daß ſich zu einem gewiſſen Ausdruck die eine Tonart beſſer als die andere ſchickt, ſo iſt es allemal ein Compliment für das richtige und feine Gefühl eines Componiſten, wenn er zu einem Stücke gerade eine ſolche Tonart gewählt hat, von welcher der Kenner glaubt, daß ſie die einzige ſey, deren innerer, zwar unnenbarer, aber doch wirklich vorhandener Charakter, einen vorhabenden Ausdruck gehörig unterſtützen und verſtärken könne. Daß eine und ebendieſelbe Tonart ganz entgegengeſetzte Wirkungen hervorbringen könne; daß folglich ſehr viel auf die verſchiedene Behandlung, auf Bewegung, Taktart und Melodiengattung ankommen müſſe, iſt zwar nicht zu bezweifeln, beweiſt aber doch gegen den eigenen unterſchiedenen Charakter unſerer Tonarten weiter nichts, als daß man ſich leicht darinn irren, und die Wahl des wahren Tones verfehlen könne. Hier in dieſer Arie ſcheint er uns nicht verfehlt zu zu ſeyn, und die hinzu kommende Bewegung, Taktart, Melodiengattung und übrige Behandlung, geben dem Stücke einen ſo naiven Charakter, daß man unmöglich glauben kann, es komme nicht aus dem Herzen eines jungen, unſchuldigen und verliebten Mädchens, welches ſich alle erſinnliche Mühe giebt, alles wegzuräumen, was ihr ihre ſüßen Träume von künftiger Glückſeligkeit im Eheſtande vernichten könnte. Doch wir haben dieſes Vorzugs unſers Componiſten ſchon bey den vorhergehenden Arien Erwähnung gethan, fügen daher hier nichts mehr hinzu, als daß die meiſten Stücke dieſer Operette einen ſo deutlichen und auszeichnend auffallenden Charakter haben, daß man ihn auch ohne die dabey befindlichen Worte nur ſelten verkennen wird. Tonart, Taktart, Bewegung, Melodiengattung, gehörige Anordnung und wei-

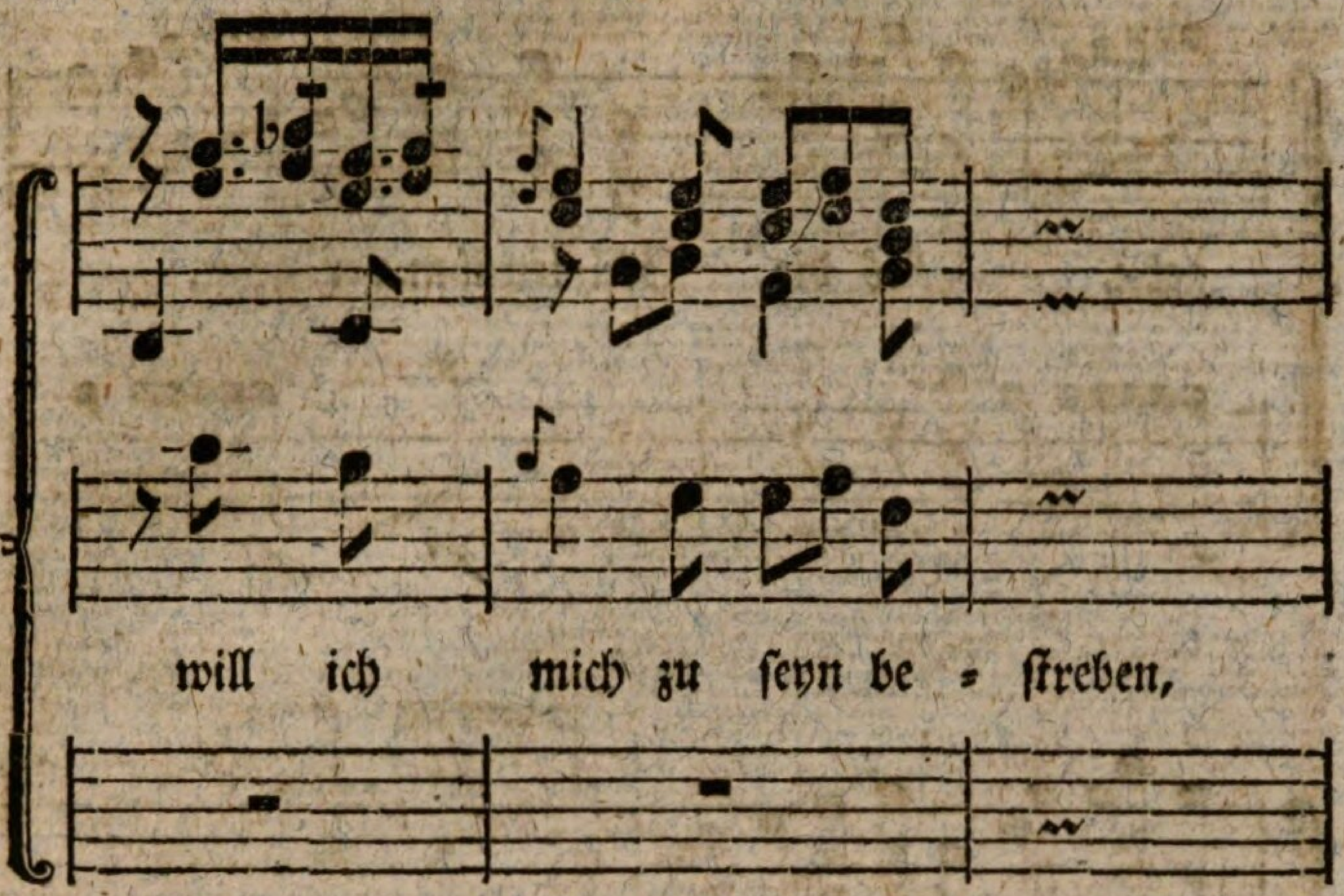
weiſe Haushaltung mit den Gedanken, alles trägt das Seinige dazu bey, den Werken des Hrn. Benda dieſes Abzeichen zu geben.

Das Thema dieſer naiven Arie, wodurch wir auf die kleine Ausſchweifung über den verſchiedenen Charakter der Tonarten gerathen ſind, iſt folgendes:

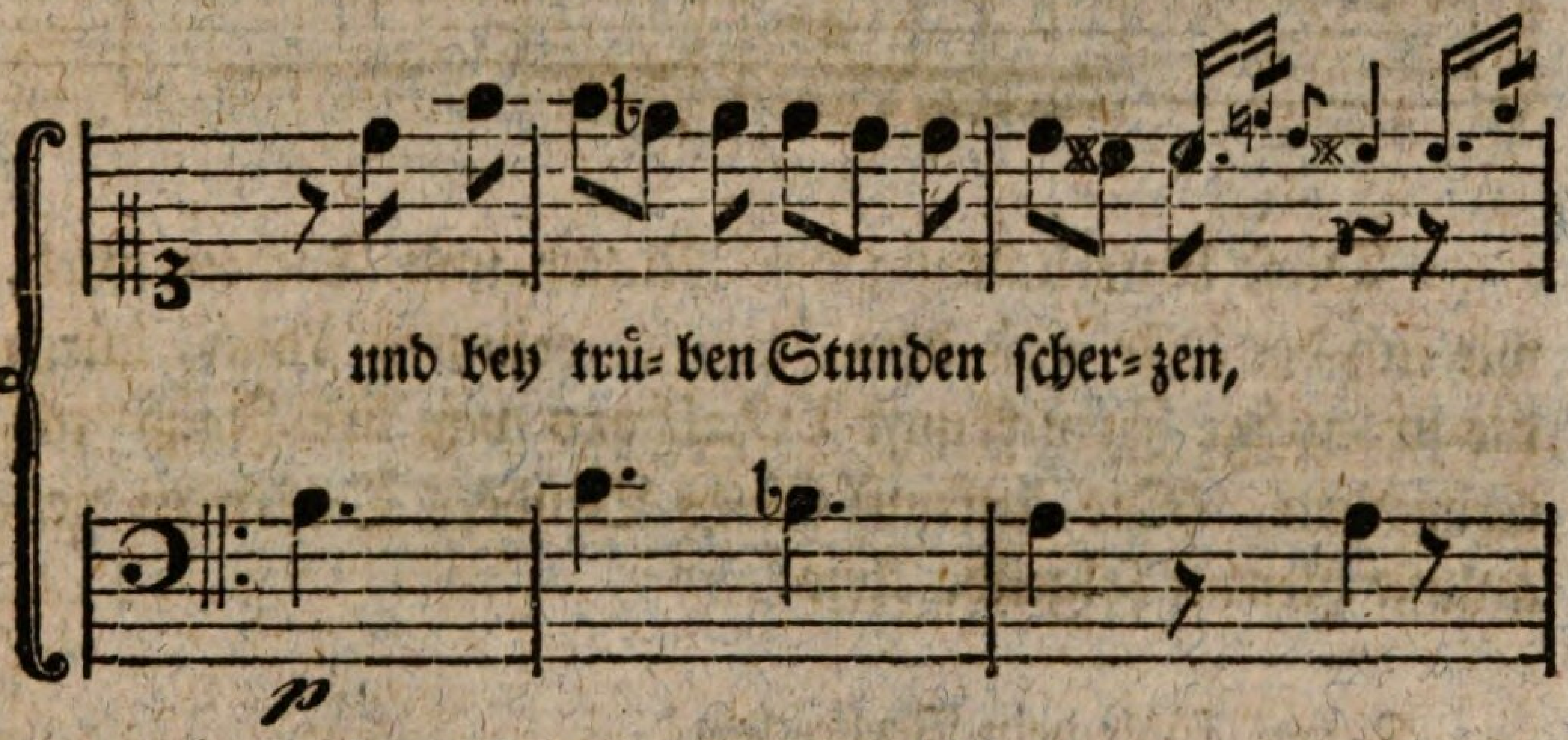


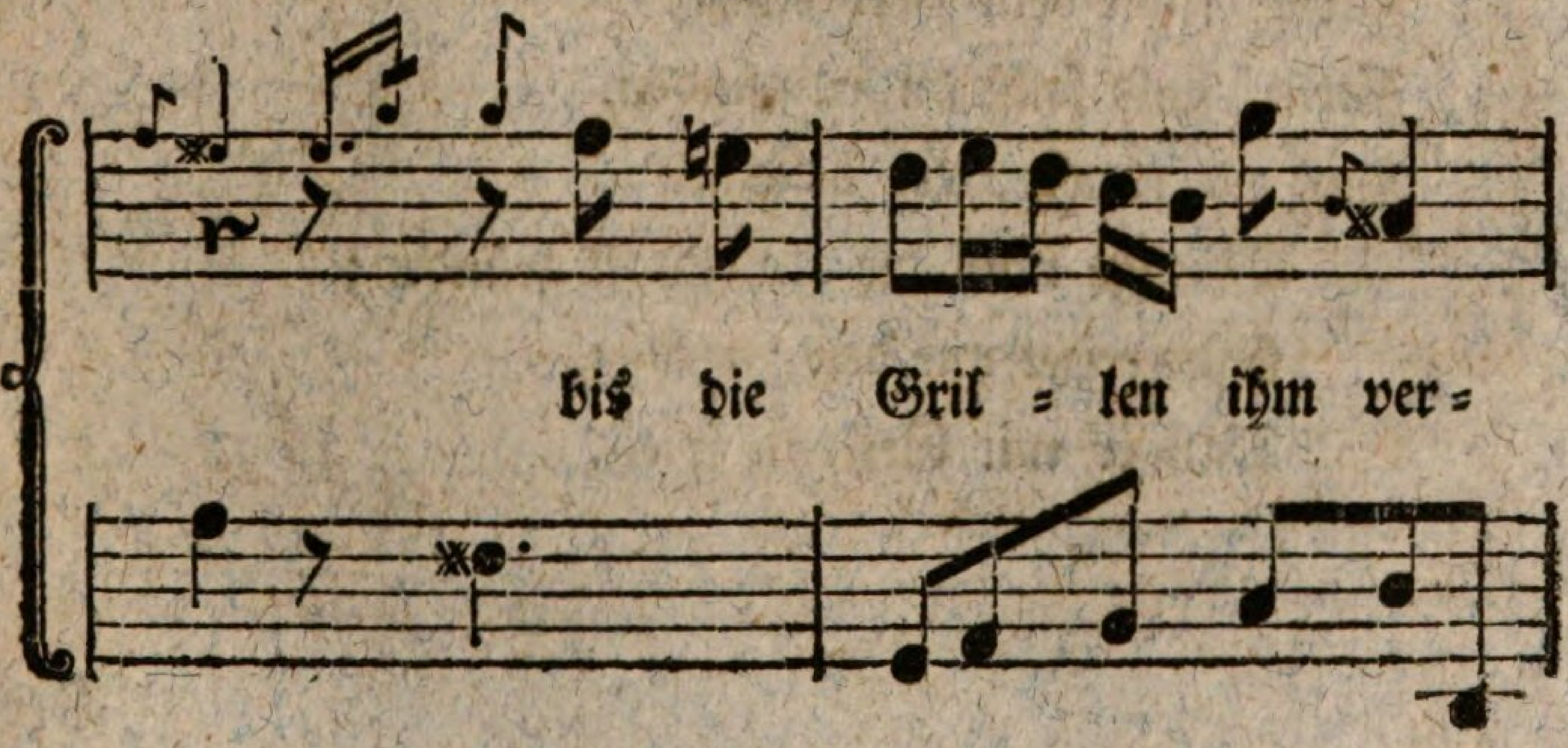

mich zu ſeyn be = ſtre = ben,

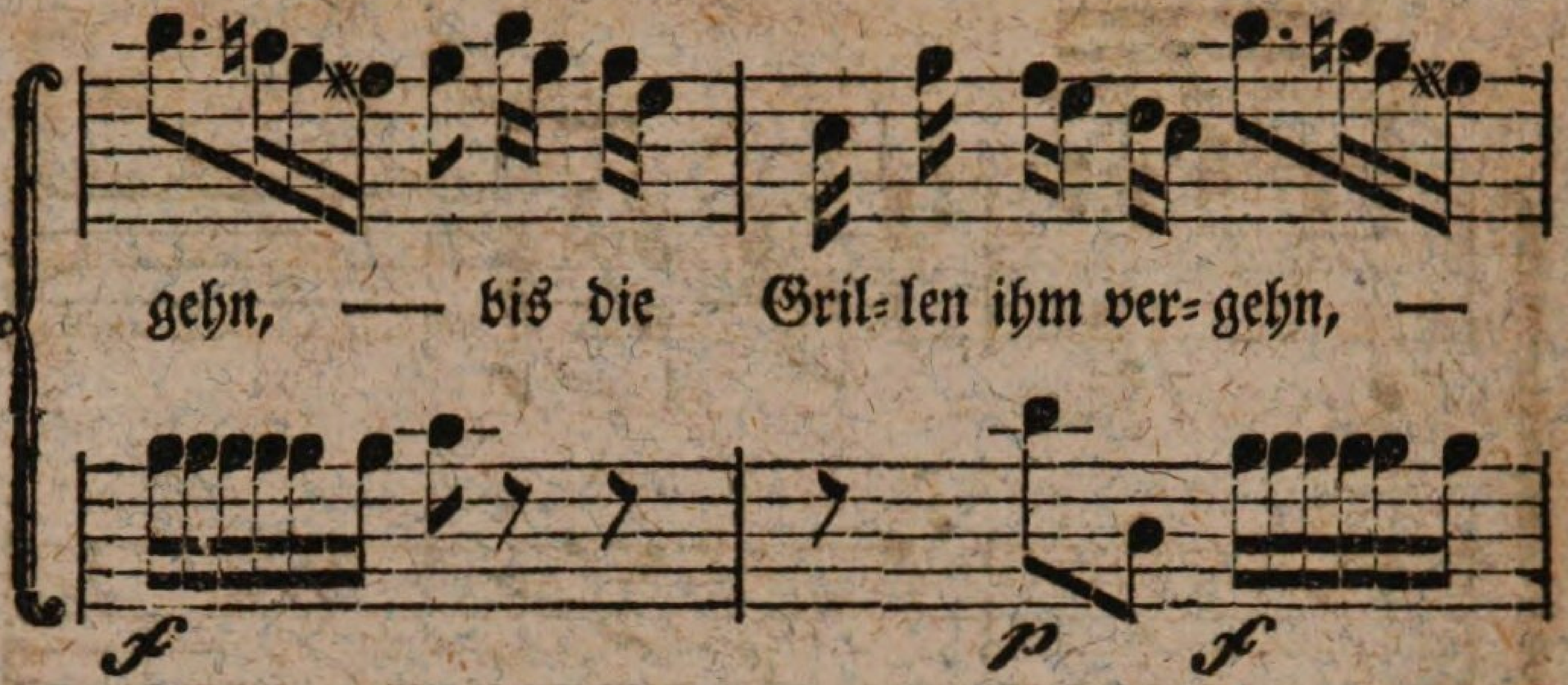

ſanft und ſtill,

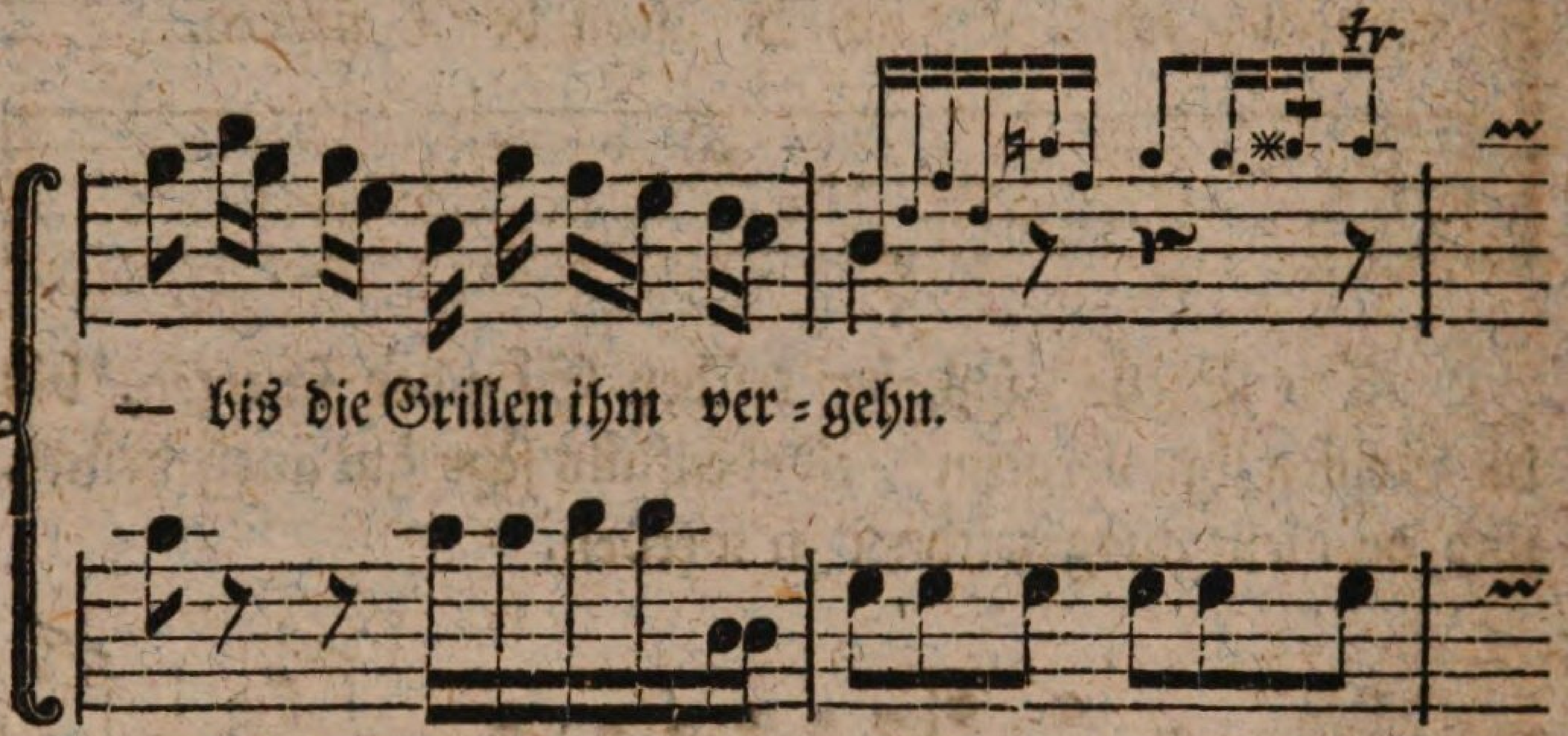


Die Stelle „und bey trüben Stunden ſcherzen," bis die Grillen ihm vergehn“ iſt ebenfalls ſehr gut ausgedrückt, und verdient ausgezeichnet zu werden.









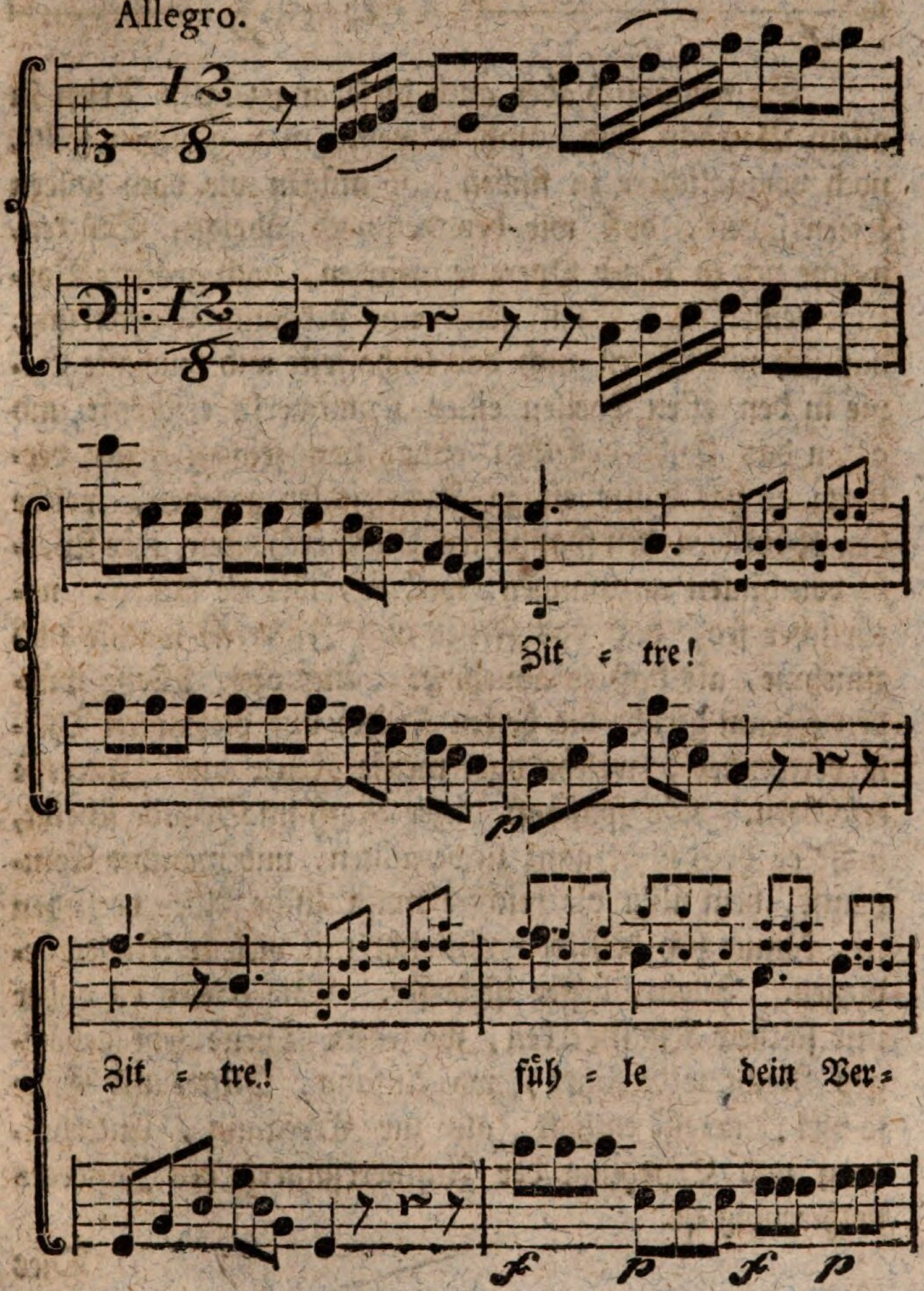
Dieſe Unterhaltung der Mutter und Tochter wird, wie ſich der Leſer aus dem Inhalte erinnern kann, durch die ſchleunige Zurückkunft **Walders** von der Jagd unterbrochen. Die Ankunft ſeines Bruders **Dolmon** veranlaßt hierauf folgende Arie:

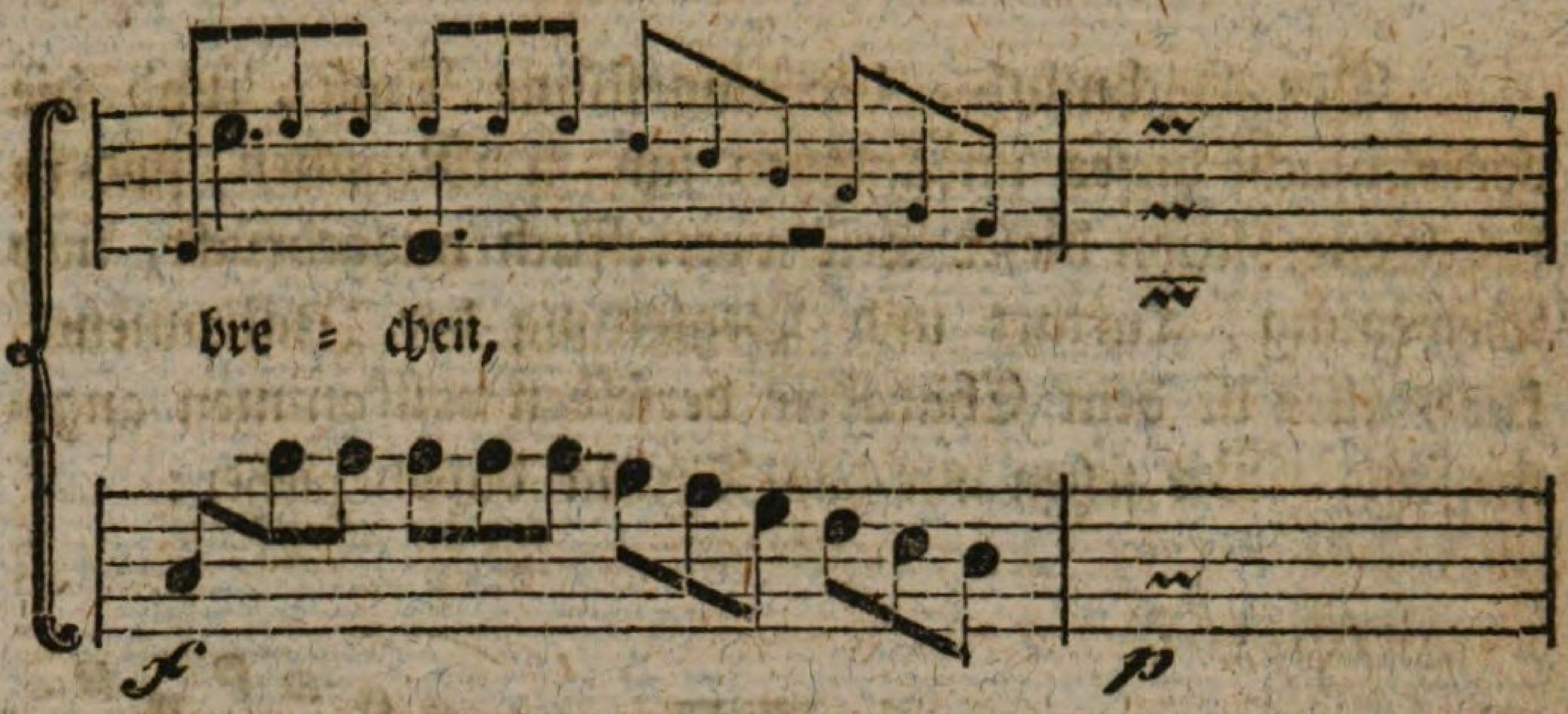
Zittre! fühle dein Verbrechen!
Zittre! bald ſollſt du empfinden,
Daß ein neuer Herr befiehlt.
　　Strenge muß die Herrſchaft gründen;
　　Güte reizet nur den Frechen,
　　Daß er mit Geſetzen ſpielt.

Der

Der Hochmuth, der ungeſtüme Troz, und die Herrſchſucht dieſes unbändigen jungen Menſchen, ſind in der Compoſition dieſer Arie vortrefflich ausgedrückt, und Bewegung, Taktart und Begleitung der Inſtrumente, kurz, alles iſt dem Charakter derſelben vollkommen angemeſſen. Wir ſetzen nur das Thema davon hieher:

Allegro.





So vorzüglich aber auch dieſe angezeigten Arien in allem Betracht ſind, und ſo wenig man glauben ſollte, noch vorzüglichere zu finden, ſo müſſen wir doch unſern Leſern ſagen, daß wir bey den noch übrigen Stücken, welche ſich in dieſer Operette befinden, noch größere Vorzüge bemerken. Es iſt ſonſt eine bekannte Bemerkung, daß ſich nicht ſelten auch das lebhafteſte und feurigſte Genie in den erſten Theilen eines Kunſtwerks erſchöpft und gegen das Ende deſſelben etwas von ſeinem Feuer verliert; es hat daher einige Kunſtrichter gegeben, welche den Künſtlern den ſpaßhaften Rath ertheilten, ihre Werke von hinten anzufangen, weil es, wie ſie ſagten, natürlicher ſey, daß das Feuer und Intereſſe wachſe und zunehme, als daß es abnehme. Auf dieſe Weiſe würden ſodann gerade die beſten Kräfte auf diejenigen Theile verwendet, welche das meiſte Feuer und Intereſſe erfordern. So ſpaßhaft dieſer Rath im Grunde ſcheint, ſo iſt er doch nicht ganz zu verachten, und mancher Componiſt, dem nicht die reichſte muſikaliſche Ader verliehen iſt, könnte ſich deſſelben vielleicht mit vielem Nutzen bedienen. Allein, beſſer iſt beſſer. Wir halten es daher mit ſolchen Kunſtwerken, wo jedem Theile ſein gehöriges Recht widerfährt, wo Anfang, Mittel und Ende ſo viel Intereſſe enthält, als zur Erregung, Unterhaltung und Erhöhung der Aufmerkſamkeit des Zuhörers nothwendig iſt.

Dies

Dies iſt genau der Fall bey der gegenwärtigen Operette. Jeder einzelne Theil derſelben wirkt an ſeiner Stelle, wie er in der Verbindung des Ganzen wirken muß, und macht dadurch, daß die Aufmerkſamkeit des Zuhörers nicht nur erregt, ſondern auch unterhalten, und gegen das Ende zu immer mehr und mehr erhöht wird. Doch, wir wollen unſere Leſer in den Stand ſetzen, dieſe Bemerkungen ſelbſt machen zu können.

Nachdem ſich Walders hochmüthiger Bruder entfernt, und durch ſeine Drohung, daß er ihn von ſeinem Vater beſtrafen laſſen wolle, Schrecken und Furcht in der Hütte des unglücklichen Paars zurückgelaſſen hat, äußert Sophie gegen ihren Walder, daß ſie fürchte, er werde ſie, von ſeinem Vater gezwungen, verlaſſen müſſen. Walder ſucht ihr ihre Furcht zu benehmen, und verſichert ſie, daß er eher alles dulden, als ſie verlaſſen wolle. In dieſen gegenſeitigen Beſorgniſſen und Tröſtungen ſingen ſie folgendes Duett miteinander.

Walder.

Zittre nicht, mein Leben!
Hab ich nicht geſchworen,
Ewig dein zu ſeyn?

Sophie.

Laß, o laß mich beben!
Alles iſt verloren!
Du biſt nicht mehr mein!
Wenn dein Vater wütet,
Wenn er dir gebietet:
Sohn, verlaſſe ſie!

Wald.

Fall' ich ihm zu Füßen:
Vater, ich will büßen,
Doch ſie laß ich nie!

Soph.

Soph.

Ach, du könnteſt wanken!

Wald.

Weg mit dem Gedanken!
Bin ich nicht dein Walder?
Biſt du nicht Sophie?

Soph.

Biſt du noch mein Walder?
Bin ich noch Sophie?

Wald.

Ich bin noch dein Walder;
Du biſt noch Sophie.

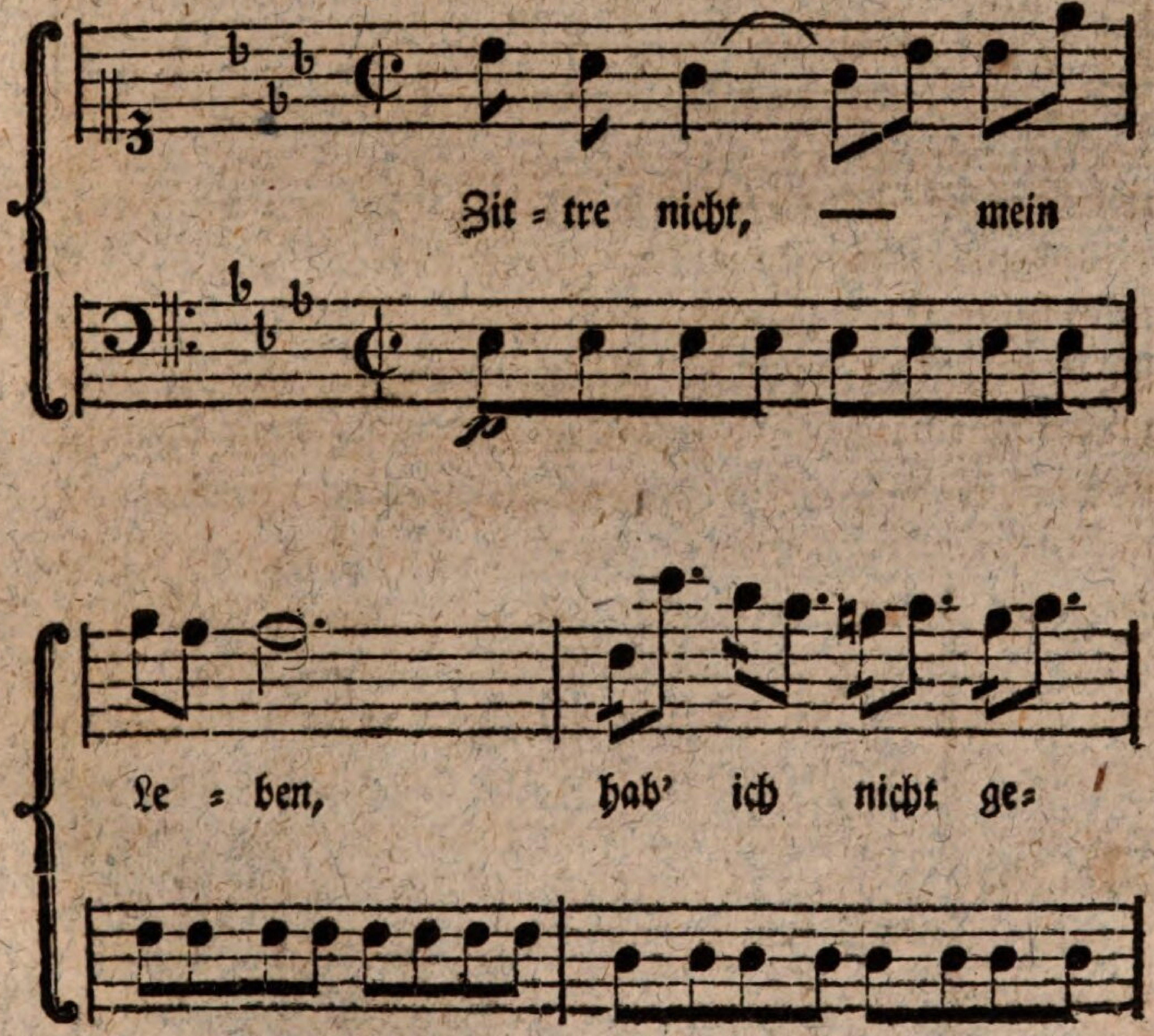
Mit wie vielen Schwierigkeiten die Bearbeitung eines Duetts überhaupt verbunden ſey, wenn es einen affektuöſen Dialog natürlich nachahmen ſoll, weiß nur der, welcher richtige Begriffe von dieſer Compoſitionsart beſitzt, und ſelbſt Verſuche darinn gemacht hat. Wenn zwo Perſonen im Affekt miteinander reden, einander in die Rede fallen, einander unterbrechen, oder beyde zugleich reden ꝛc. und dieſer Dialog ſoll mit Tönen begleitet werden, welche ihn mit allen ſeinen mannichfaltigen Modificationen richtig und wahr nachahmen, ſo iſt dieſes nur das Werk eines Mannes, welcher ſeiner Kunſt vollkommen mächtig iſt, und noch außerdem eine Empfindung beſitzt, die ihm zum ſichern Leitfaden dienen kann, aus dem geſammten Reichthum der Kunſt, gerade die wirkſamſten Mittel zu erwählen. In der Compoſition des gegenwärtigen Duetts, welches wir für eines der rührendſten Stücke in ſeiner Art halten, hat der Componiſt neue Beweiſe gegeben, wie mächtig er der Kunſt ſey, und wie gut er ſie in allen Fällen anzuwenden wiſſe. In keiner Compoſitionsart geräth ein Componiſt, welcher Mangel

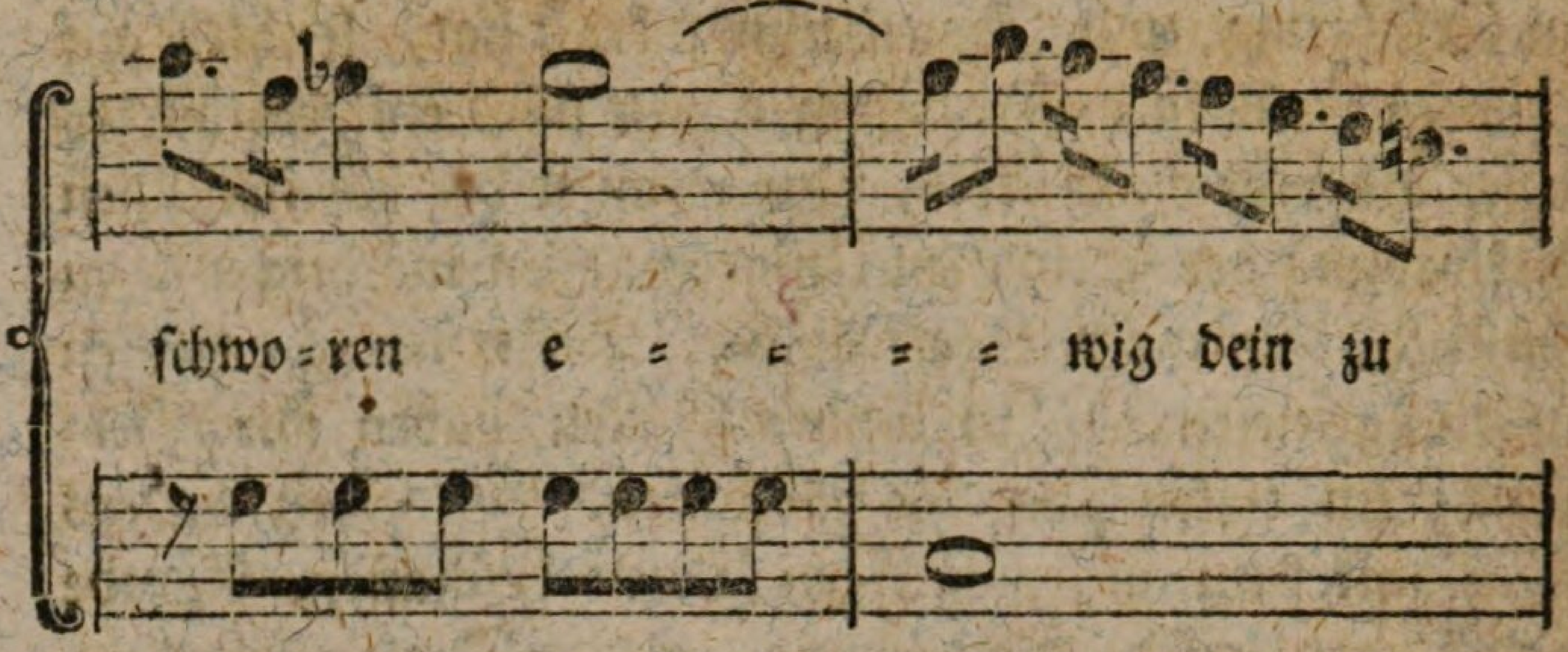
an

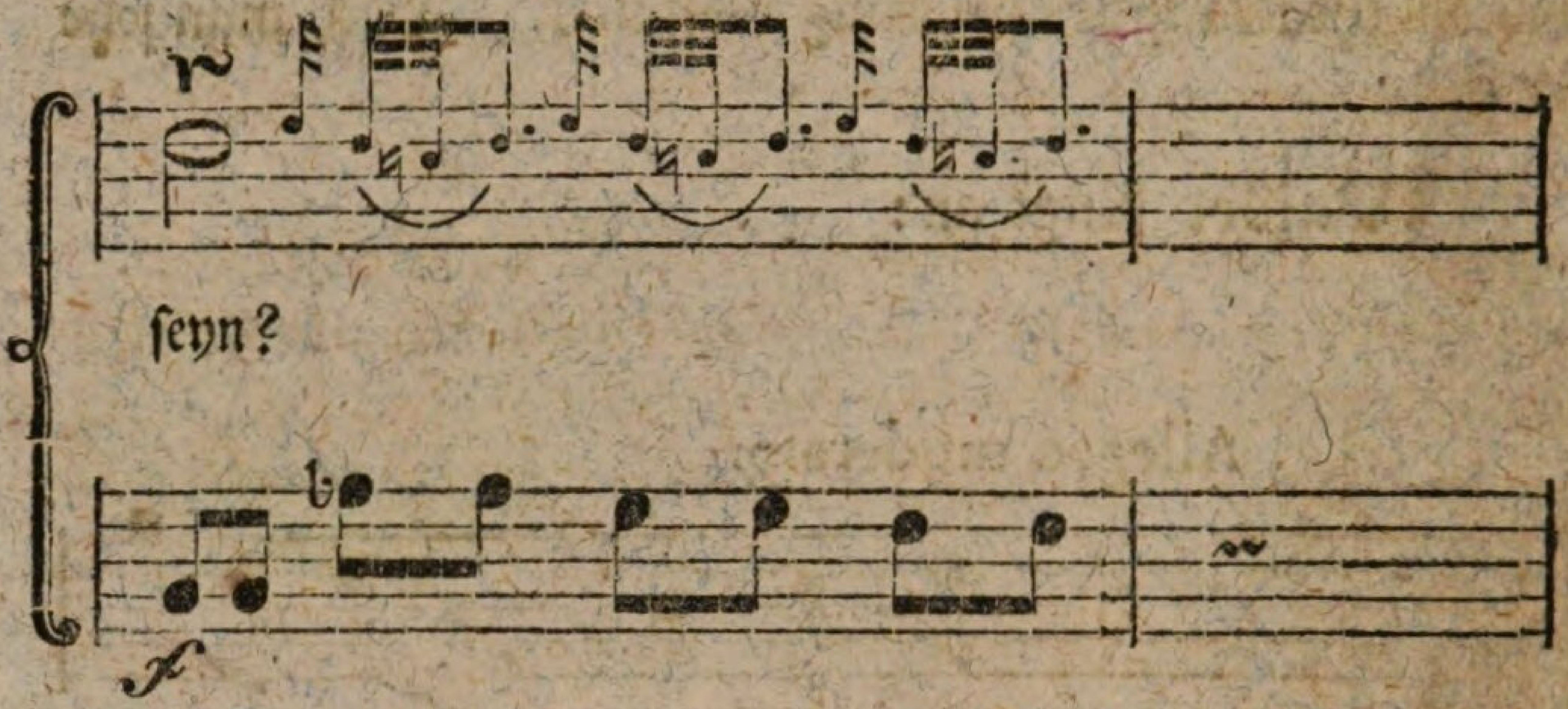
an Erfahrung und Beurtheilungskraft hat, leichter auf Abwege, als in dieſer. Sein Duett wird entweder nichts beſſer als eine bloße Arie, oder wenn er der harmoniſchen Verwebung der Stimmen einigermaaßen mächtig iſt, zu künſtlich, und der theatraliſchen Beſtimmung deſſelben nicht angemeſſen. In beyden Fällen haben wir Beyſpiele; im erſten aber die häufigſten. — Ganz anders iſt es mit dem gegenwärtigen Duett beſchaffen. Gerade ſo viel harmoniſche Verwebung, als der Dialog erfordert, und die theatraliſche Wirkung verſtattet. Doch man ſehe ſelbſt.

Walder fängt an:

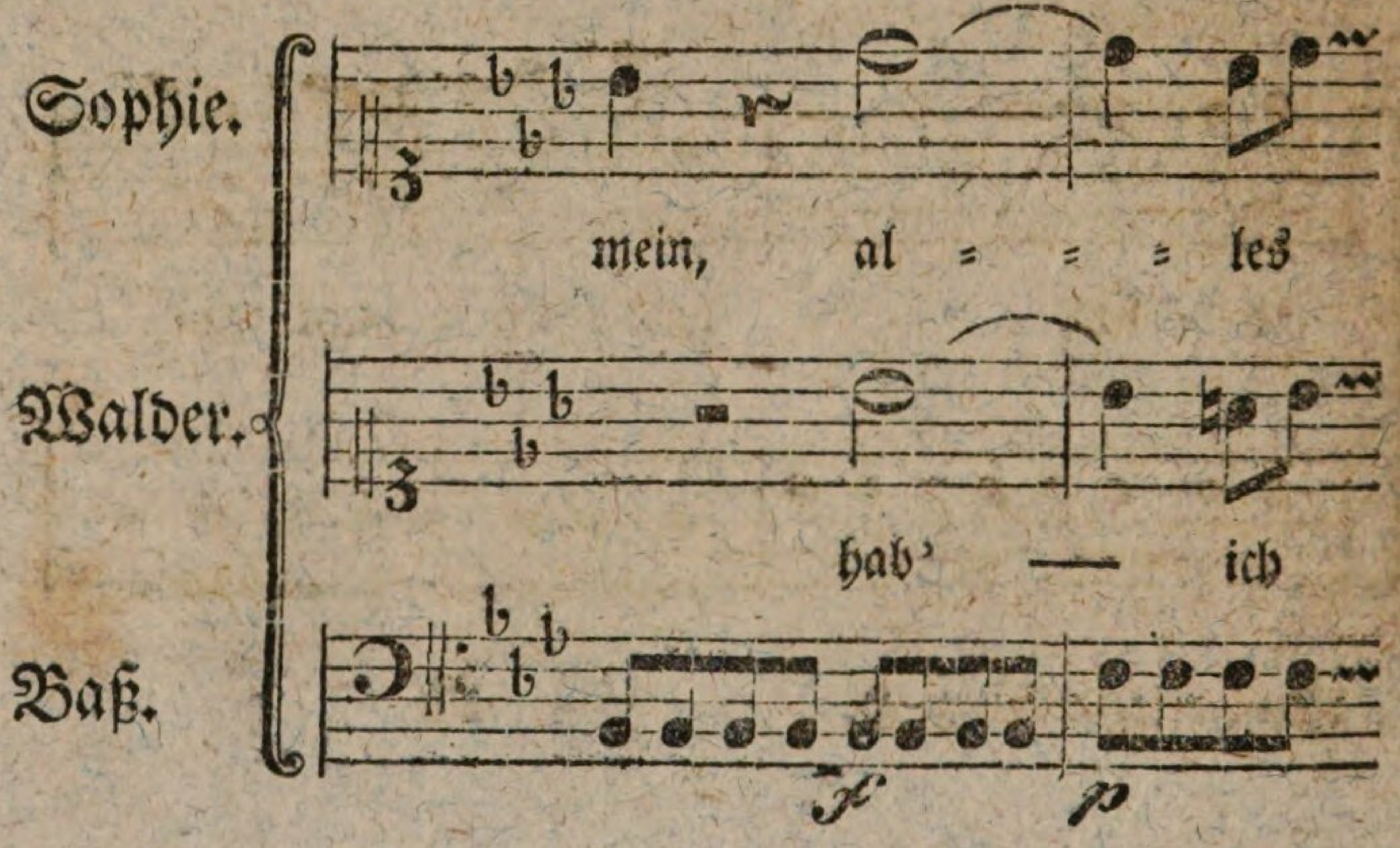
Allegro moderato.

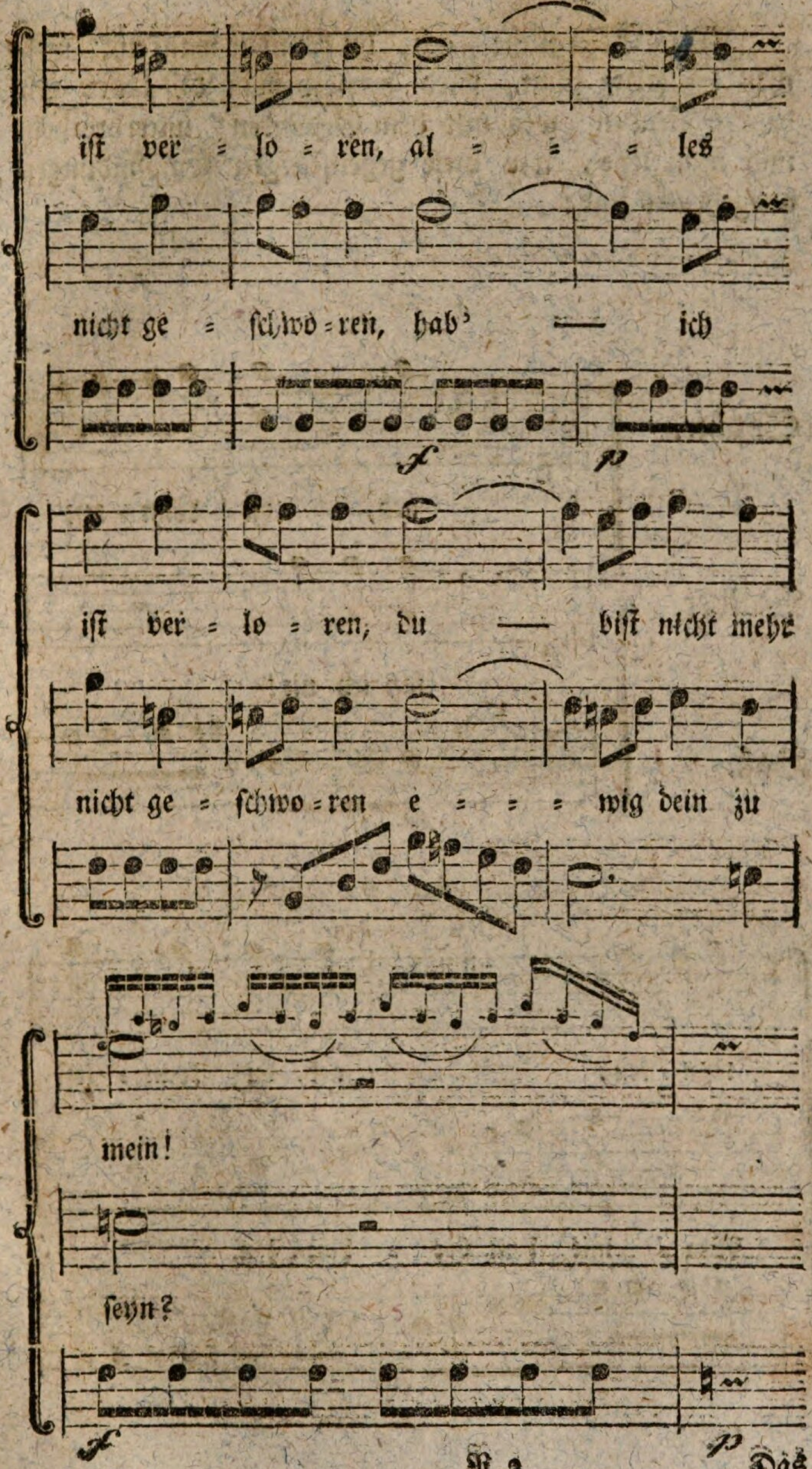




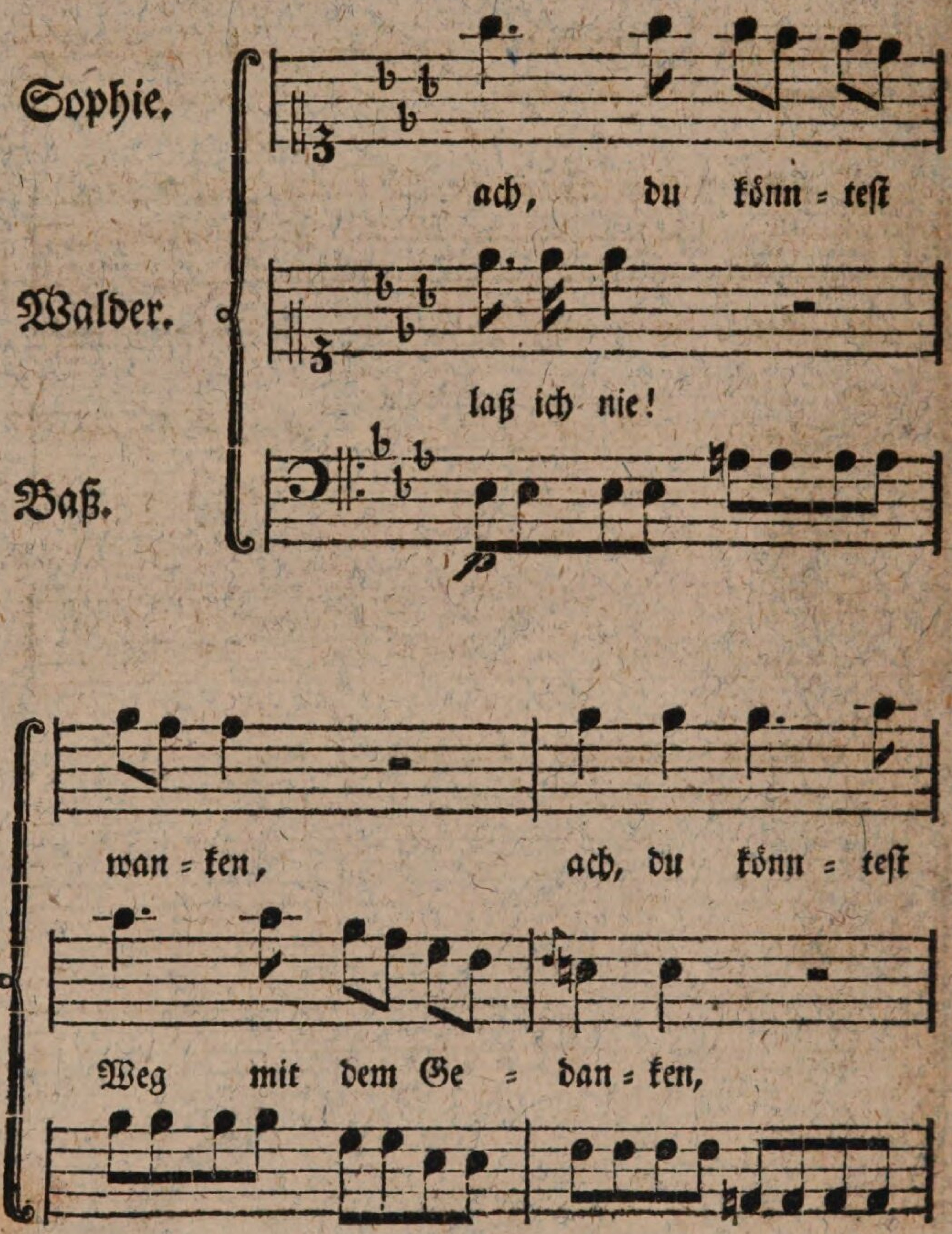


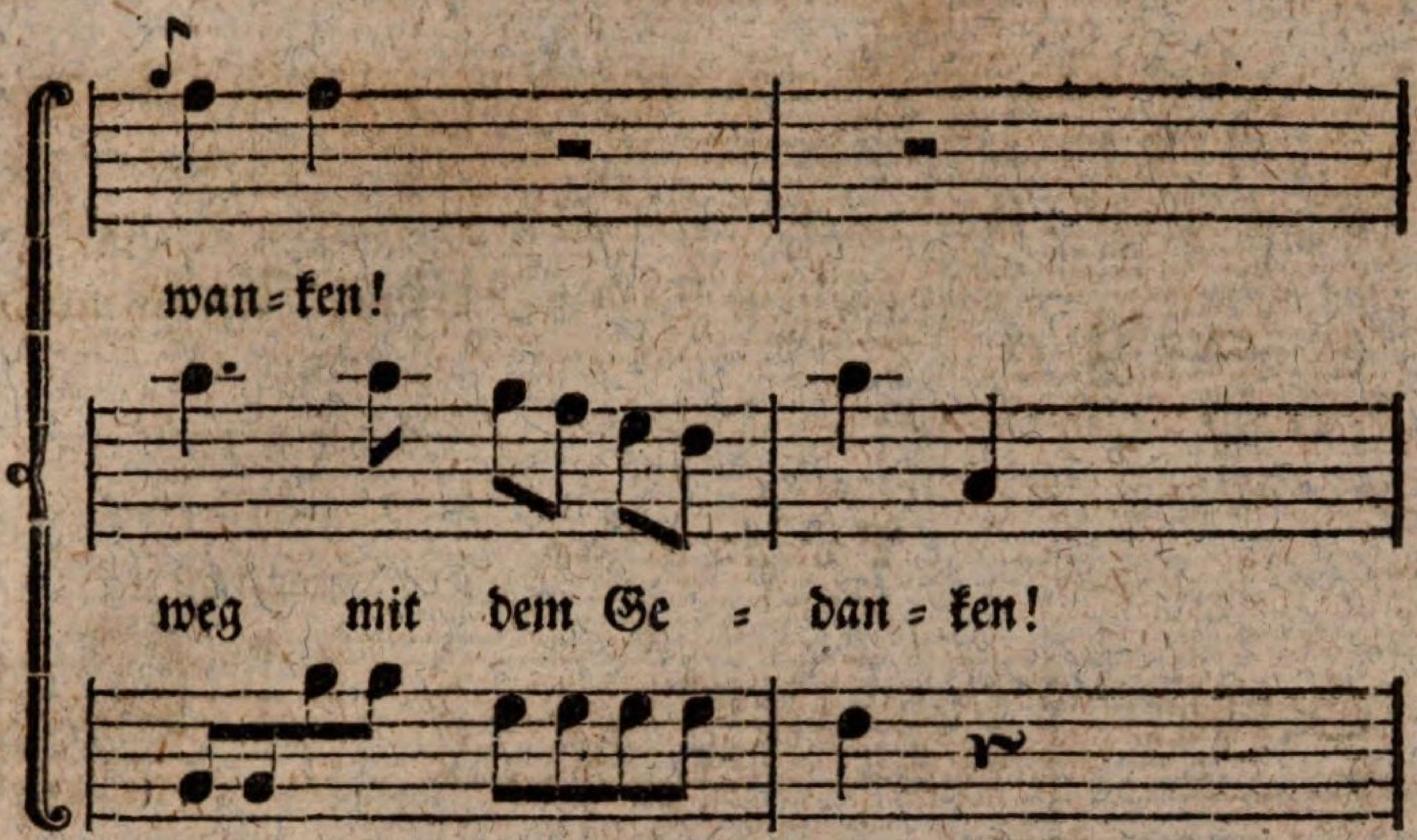
und Sophie ſingt nach der nämlichen Melodie, jedoch mit veränderter Begleitung der Inſtrumente: „Laß, o laß mich beben ꝛc.;“ ſie wiederhohlt ſodann die Worte: „alles iſt verloren,“ und **Walder** fällt zugleich mit der Verſicherung ein: „hab ich nicht geſchworen, ewig dein zu ſeyn?“ Z. E.



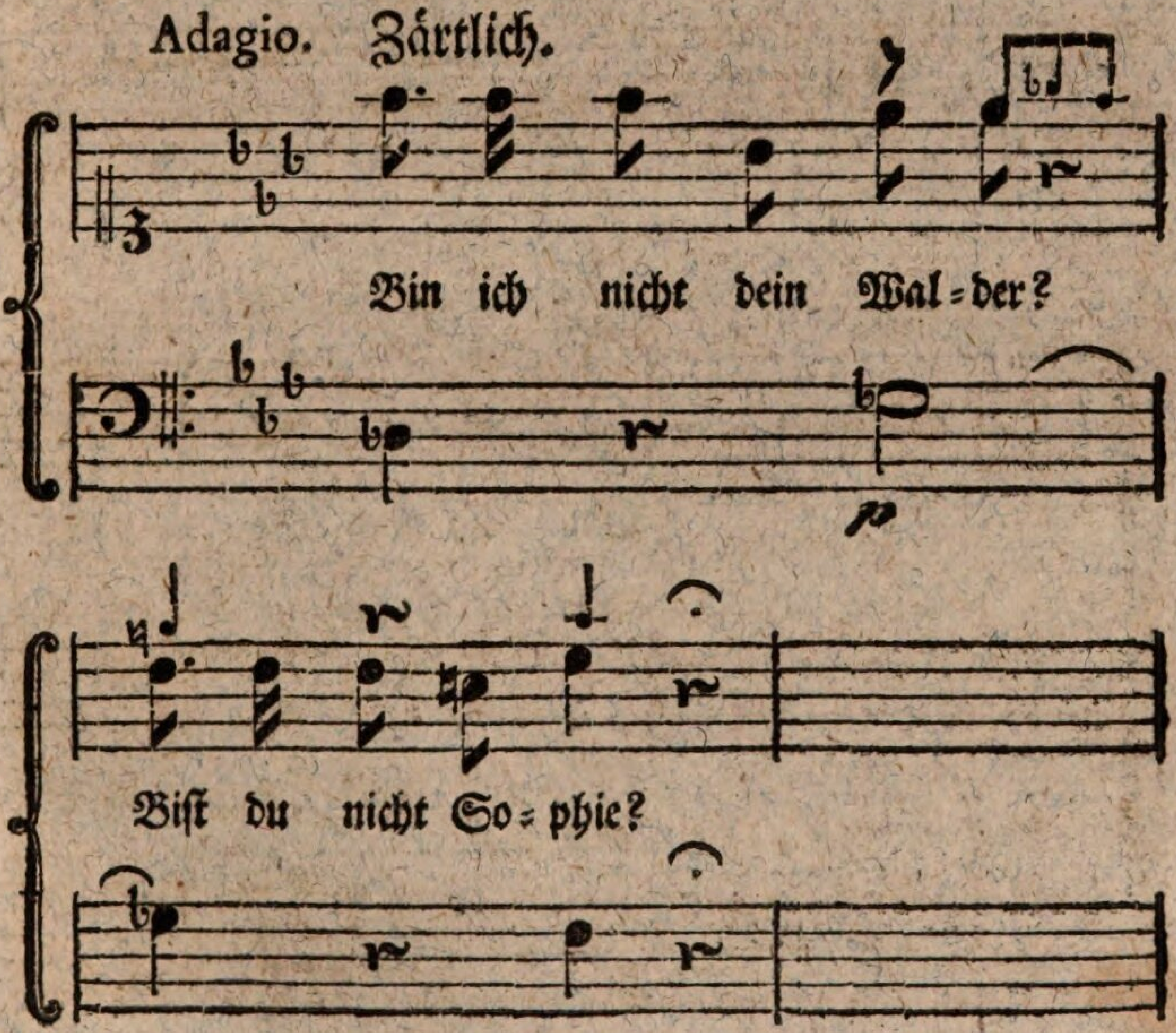

iſt ver = lo = ren, al = = = les
nicht ge = ſchwo = ren, hab' — ich
iſt ver = lo = ren, du — biſt nicht mehr
nicht ge = ſchwo = ren e = = = wig dein zu
mein!
ſeyn?

Das Beſorgliche „ach, du könnteſt wanken,“ welches Sophie ſingt, wird hernach vom Walder mit dem tröſtenden „weg mit dem Gedanken“ unterbrochen, und man ſehe, wie dieſe gegenſeitigen Empfindungen ausgedrückt ſind:

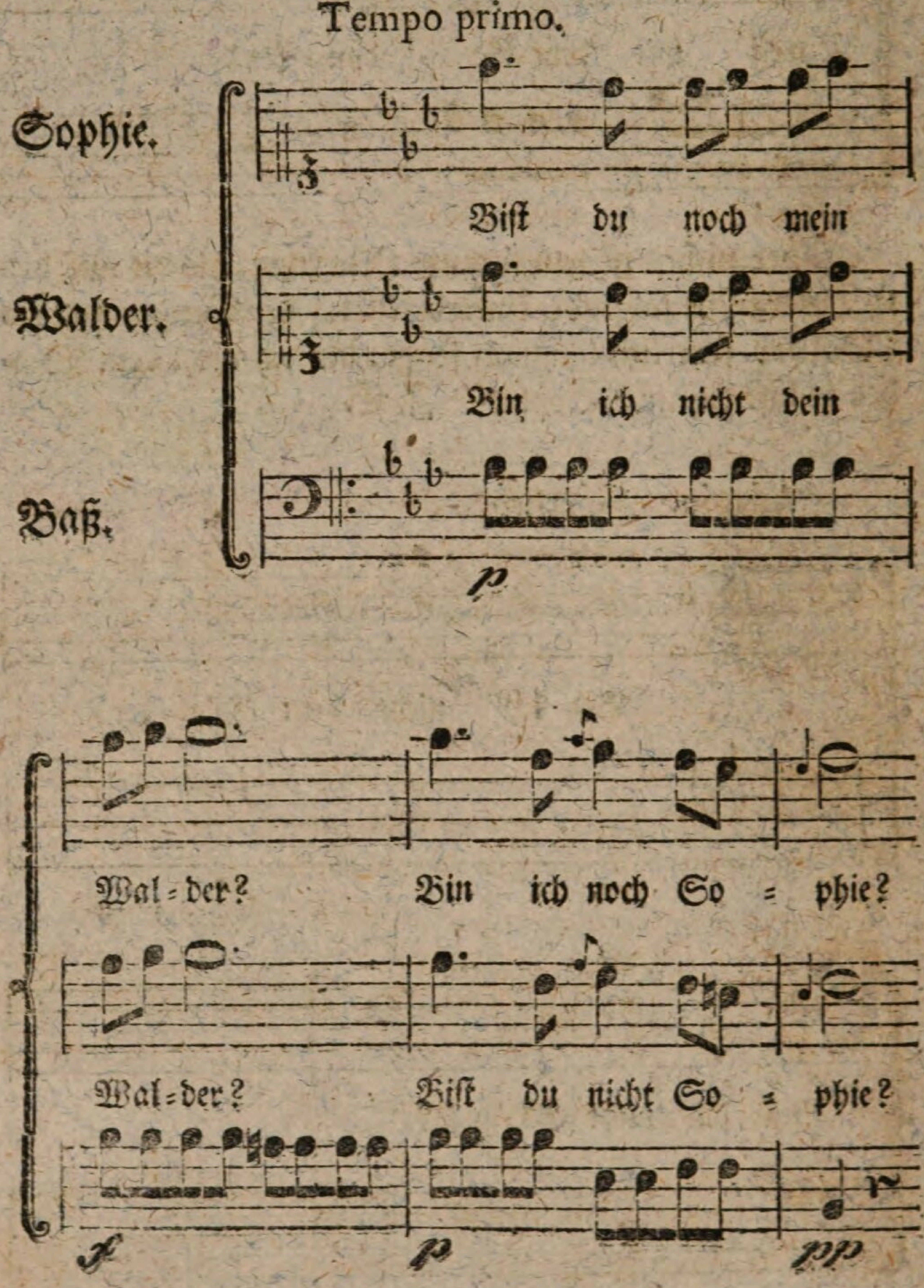




Aber nichts iſt von ſo guter Wirkung, als die auf dieſe Beſorgniſſe folgende Unterbrechung der Bewegung, wo Walder feyerlich langſam fragt: bin ich nicht dein Walder? biſt du nicht Sophie? Z. E.



Und die auf dieſe Unterbrechung folgende Wiedergreifung der erſten Bewegung, indem Sophie Walders Frage umkehrt, und mit einigen Funken von Freude ihn fragt: Biſt du noch mein Walder? bin ich noch Sophie? Z. E.



Die⸗

Dieſe vortreffliche Einrichtung giebt einen neuen Beweis ab, mit wie viel Urtheil Hr. Benda alles zu nutzen wiſſe, was ihm die Kunſt darbietet, und der theatraliſchen Wirkung befoͤrderlich iſt.

Nach dieſem Duett verlaͤßt Walder ſeine Sophie, um durch ſeine Gegenwart ſeinen Vater nicht noch mehr zu erbittern. Er hofft die Reize und Tugenden ſeiner Gattin ſollen ihn erweichen, und Vergebung bewirken. Aus dieſer Urſache laͤßt er ſie mit ſeinen beyden Toͤchtern allein; Sophie bereitet ſich zu dieſer Zuſammenkunft vor, und ſingt folgendes Recitativ, welches mit Arien untermiſcht iſt. Wir muͤſſen den Text ganz herſetzen, um die Einrichtung der Compoſition deſto beſſer daraus uͤberſehen und beurtheilen zu koͤnnen.

Recitativ.

So wird er kommen? — und ich ſoll ihn hier
Erwarten? — ich allein! — ach! Ungluͤckſelige!
Wie wird es dir ergehen? — Zitternd, ſtumm,
Betaͤubt, werd' ich zu ſeinen Fuͤßen ſinken.
Er koͤmmt! — ich hoͤre ſchon
Die Stimme der beleidigten Natur:
Das iſt ſie! raͤche dich!
Das iſt ſie, die dir deinen Sohn entfuͤhrte,
Den beſten Juͤngling zum Empoͤrer umſchuf!
Das iſt die Feindin deiner Ruh,
Die Quelle deines Grams!

Arie.

Ja, mein Vater, ja, mein Richter,
Ich bin ſtrafbar, raͤche dich!
Aber ich war jung und zaͤrtlich,
Aber Walder liebte mich.

Recitativ.

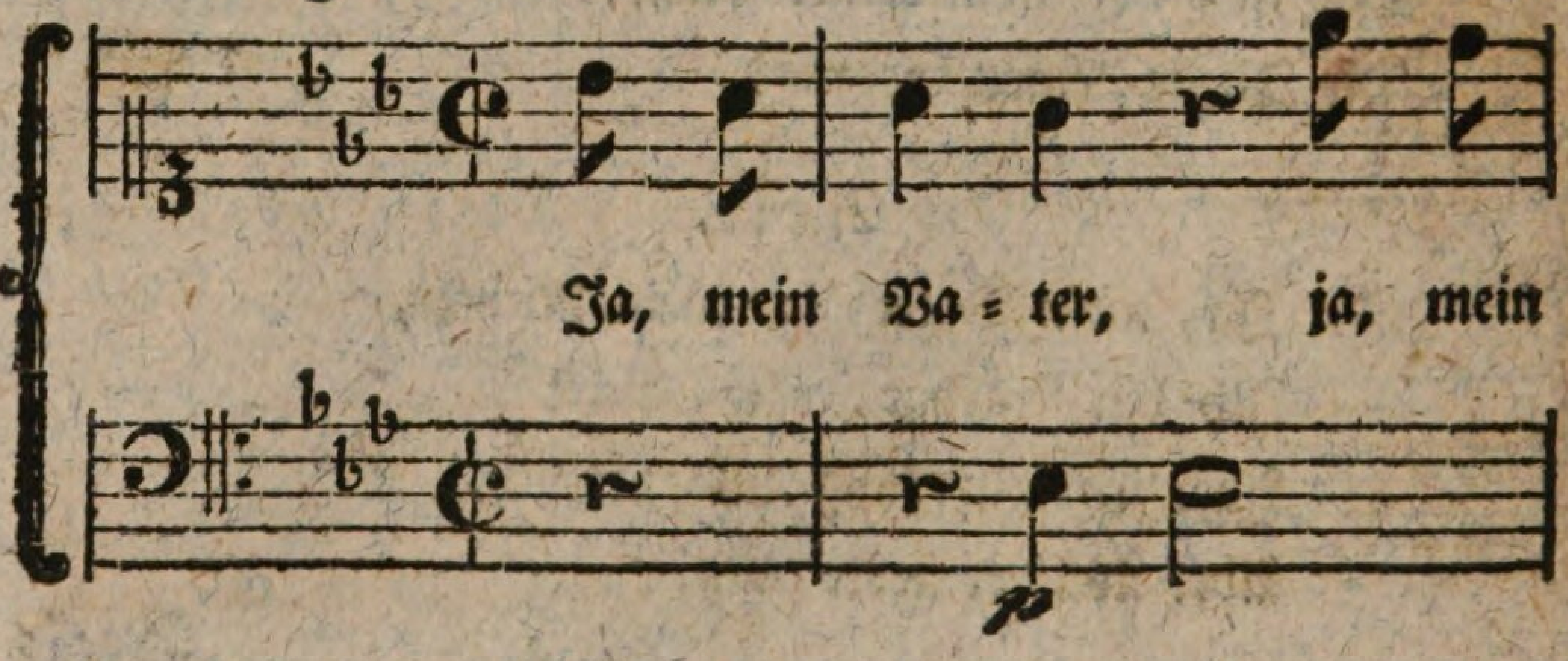
Die Kinder, die du ſiehſt — ſie ſind dein Blut.
Verſtoß ſie nicht! — Vergieb
Um ihrentwillen ihrem Vater!
Ihre Mutter iſt nur ſtrafbar.

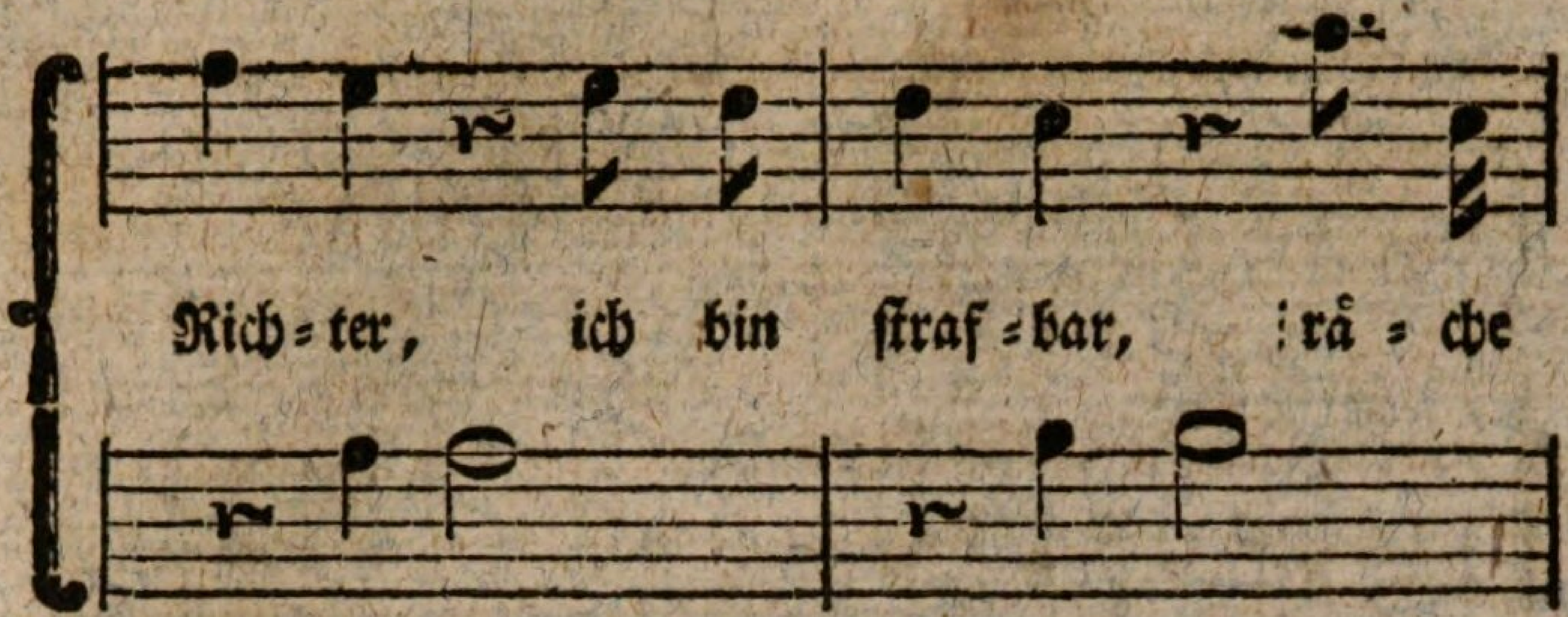
Arie.

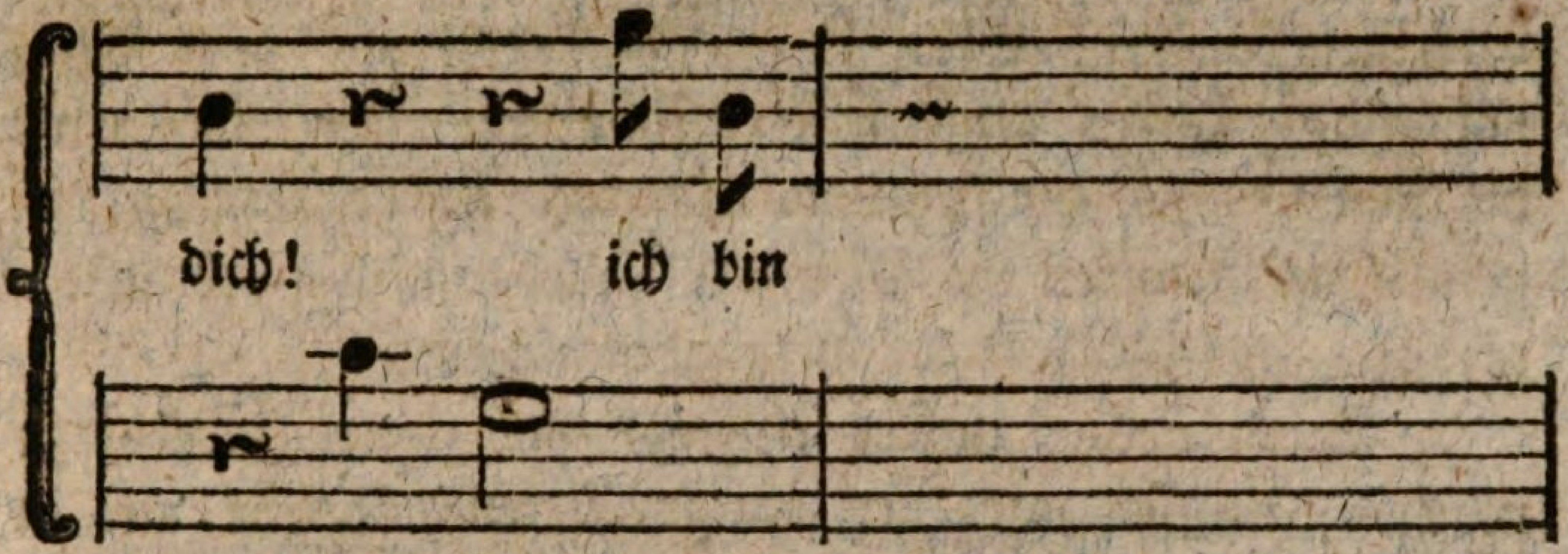
Einſam, in geweihten Mauren,
Will ich mein Vergehn bereun,
Für ſie bethen, um ſie trauren,
Und auf jene Welt mich freun.
Ja, mein Vater, ja, mein Richter,
Ich bin ſtrafbar, räche dich!
Aber ich war jung und zärtlich,
Aber Walder liebte mich.

Das Recitativ iſt ein ſogenanntes Accompagnement, vortrefflich declamirt, und dem Charakter des Textes vollkommen angemeſſen. Es iſt daher von der beſten theatraliſchen Wirkung; aber beynahe möchten wir ſagen, daß es von der gleich angeſchloſſenen Arie an Wirkung noch übertroffen werde, ſo ſprechend und ausdrucksvoll ſcheint uns der Charakter derſelben zu ſeyn. Wir müſſen daher einige Stellen davon auszeichnen. Z. E.

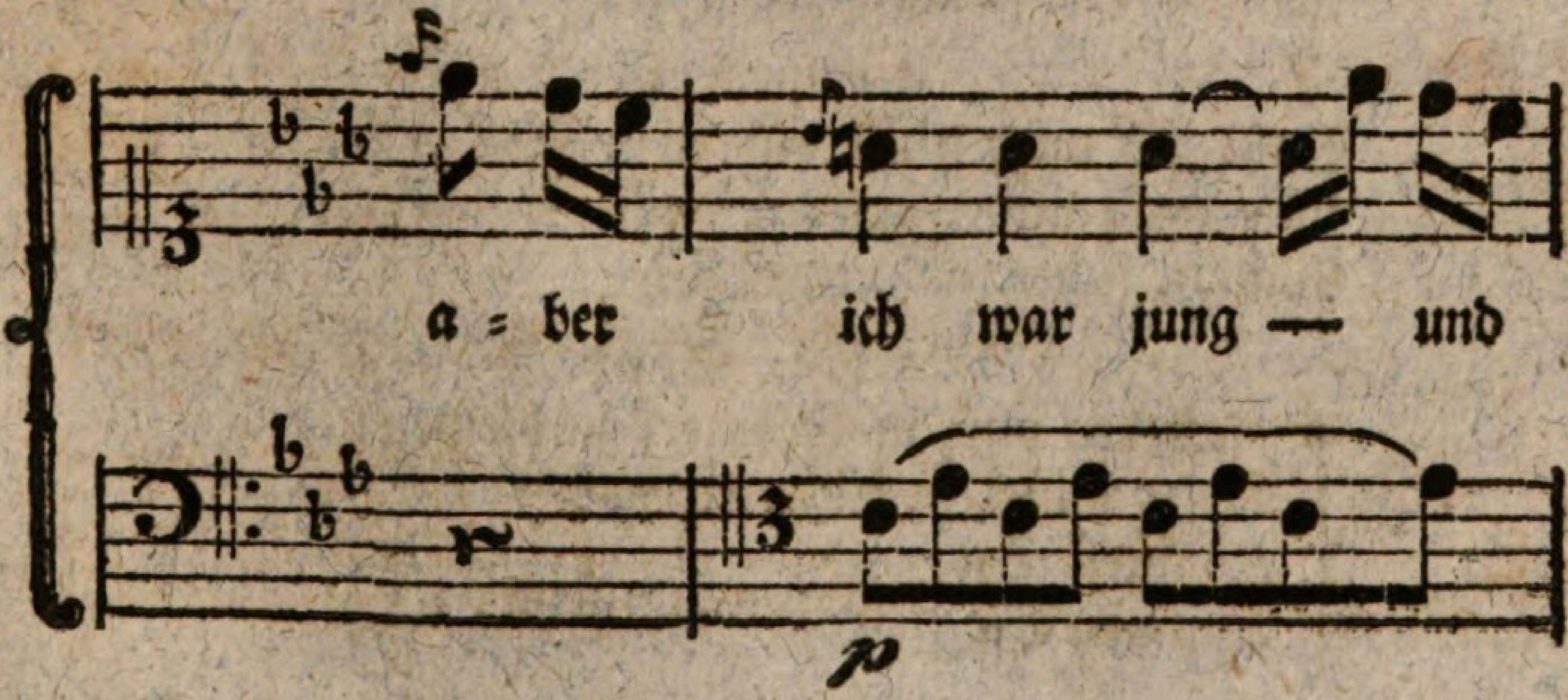
Allegro moderato.

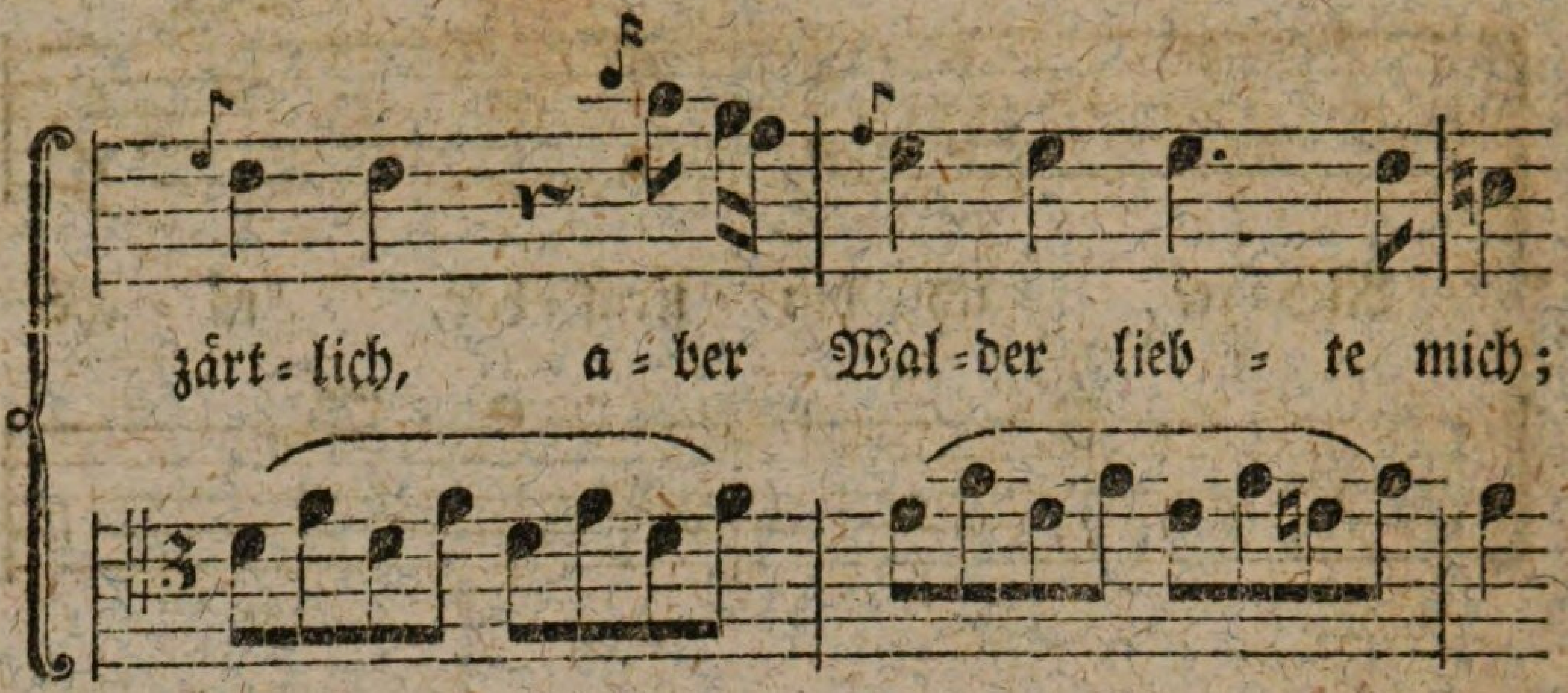






Hier nimmt Sophie alle Schuld auf ſich; nur ſie will dulden, nur ſie erkennt ſich für ſtrafbar. Aber der darauf folgende Vorwand ihrer Jugend, ihrer Zärtlichkeit, und Walders Liebe zu ihr, wie ſchön, wie bezaubernd und hinreißend hat ihn nicht Hr. Benda ausgedrückt!





Sollte dieſe Stelle wohl je das Herz eines Zuhörers verfehlen können? Eben ſo ausdrucksvoll und dem Charakter des Textes angemeſſen iſt das folgende Recitativ: die Kinder, die du ſiehſt ꝛc. und die Arie: Einſam, in geweihten Mauren ꝛc. Mit der Wiederholung der Worte: Ja, mein Vater ꝛc. wird ſodann geſchloſſen.

Aus Furcht, unſere Anzeige gar zu weitläuftig zu machen, müſſen wir hier einige Arien, welche alle in ihrer Art einen auszeichnenden Werth haben, überſchlagen, und bloß noch des letzten Quartetts Erwähnung thun, womit Hr. Benda ſein Werk gleichſam gekrönt hat. Dieſes Quartett wird von Sophie, Walder, Dolmon Vater, und Dolmon Sohn, geſungen. Wir wollen den Text herſetzen:

Dolmon S.

Bricht Ihr Herz bey falſchen Thränen?
Kann man Sie ſo leicht verſöhnen?
Können Sie ſo weibiſch ſeyn?

Dolmon V.

Sollt' ich mich nicht rühren laſſen?
Wer kann unverſöhnlich haſſen?
Was iſt ſüßer, als verzeihn?

Wald. u. Soph.

Kalt bey unſerm Schmerz zu bleiben!
Unſer Glück zu hintertreiben!
Könnteſt Du } ſo grauſam ſeyn?
Könnten Sie }

Dolm.

Dolm. S.

Ich? als Bruder ihn erkennen!
Ich? ſie meine Schweſter nennen!

Wald. u. Soph.

Ja, wir ſinds!

Dolm. V.

Umarme ſie!

Dolm. S.

Dieſen Schimpf ertrüg ich nie!

Walder.

Faß dich, Freund!

Dolm. S.

Ich mag nichts hören!

Soph. und Dolm. V.

Was kann {Sie / Dich} ſo ſehr empören?

Walder.

Herz und Hand biet' ich Dir an.

Dolm. S.

Ja, doch nur als Unterthan.

Sophie u. Walder.

Harter Bruder!

Dolm. V.

Böſes Kind!

Dolm. S.

(Zu Wald. u. Soph.) Haßt mich immer!
(Zum Vater.) Seyn Sie blind!

Dolm. V.

(Zu Wald. u. Soph.) Unſer Glück ſoll er nicht ſtören.
Er ſoll ſehn, wie wir uns lieben,
Wie wir alle glücklich ſind.

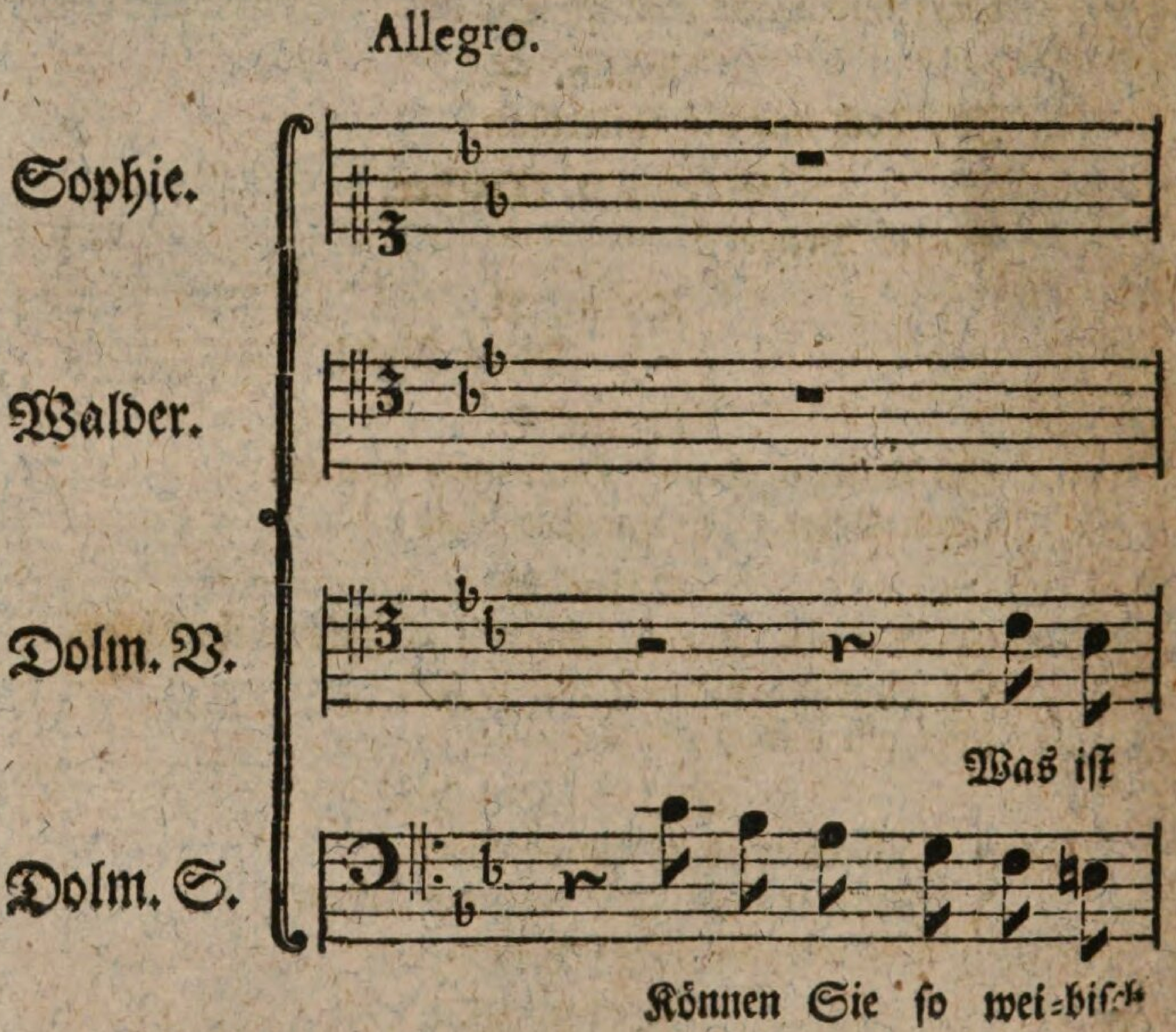
Wald. u. Sophie.

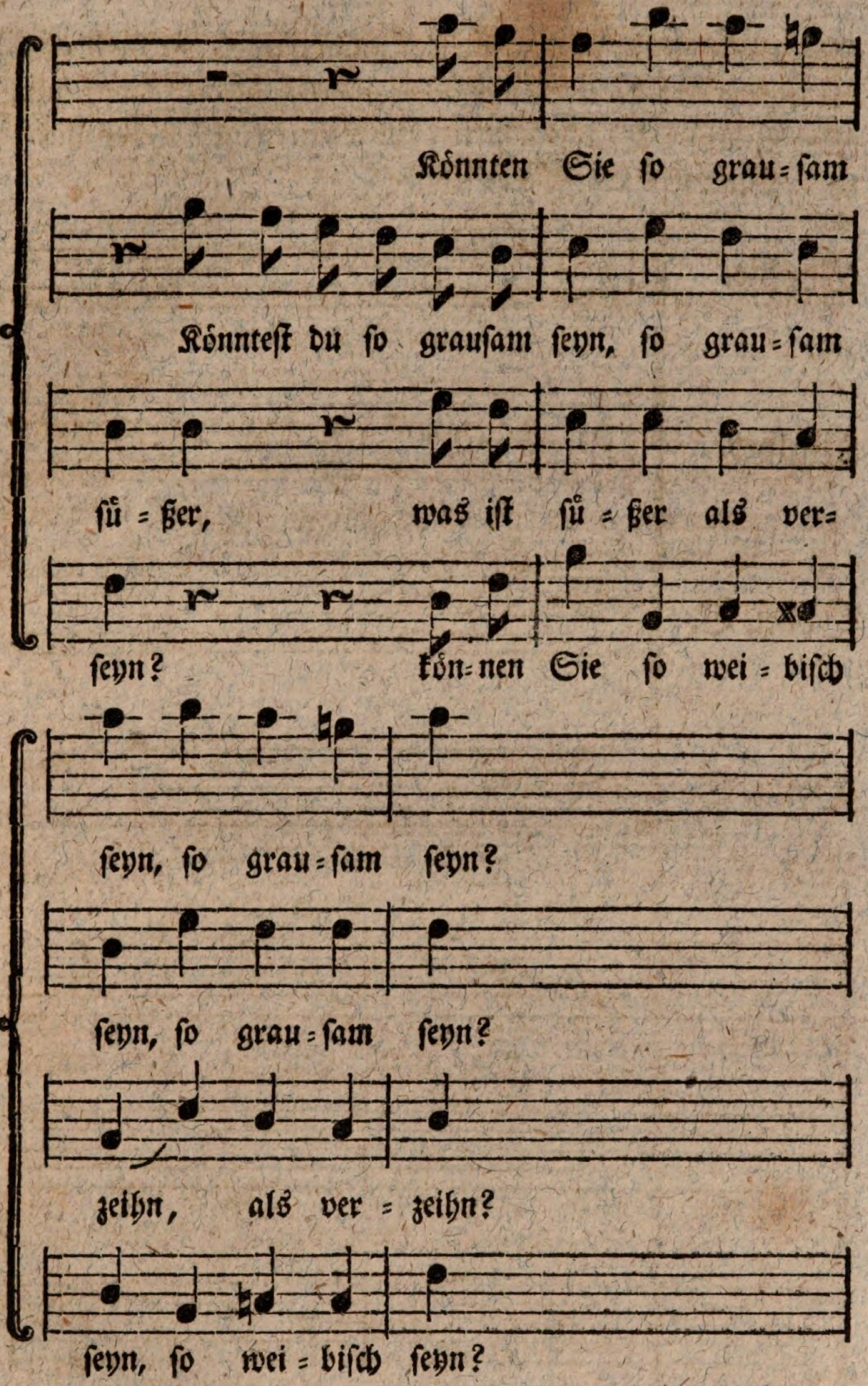
{ Endlich wird er ſich bekehren,
Wenn er ſieht, wie wir uns lieben,
Wie wir alle glücklich ſind.

Dolm. S.

Haßt mich immer! (zum Vater) ſeyn Sie blind!

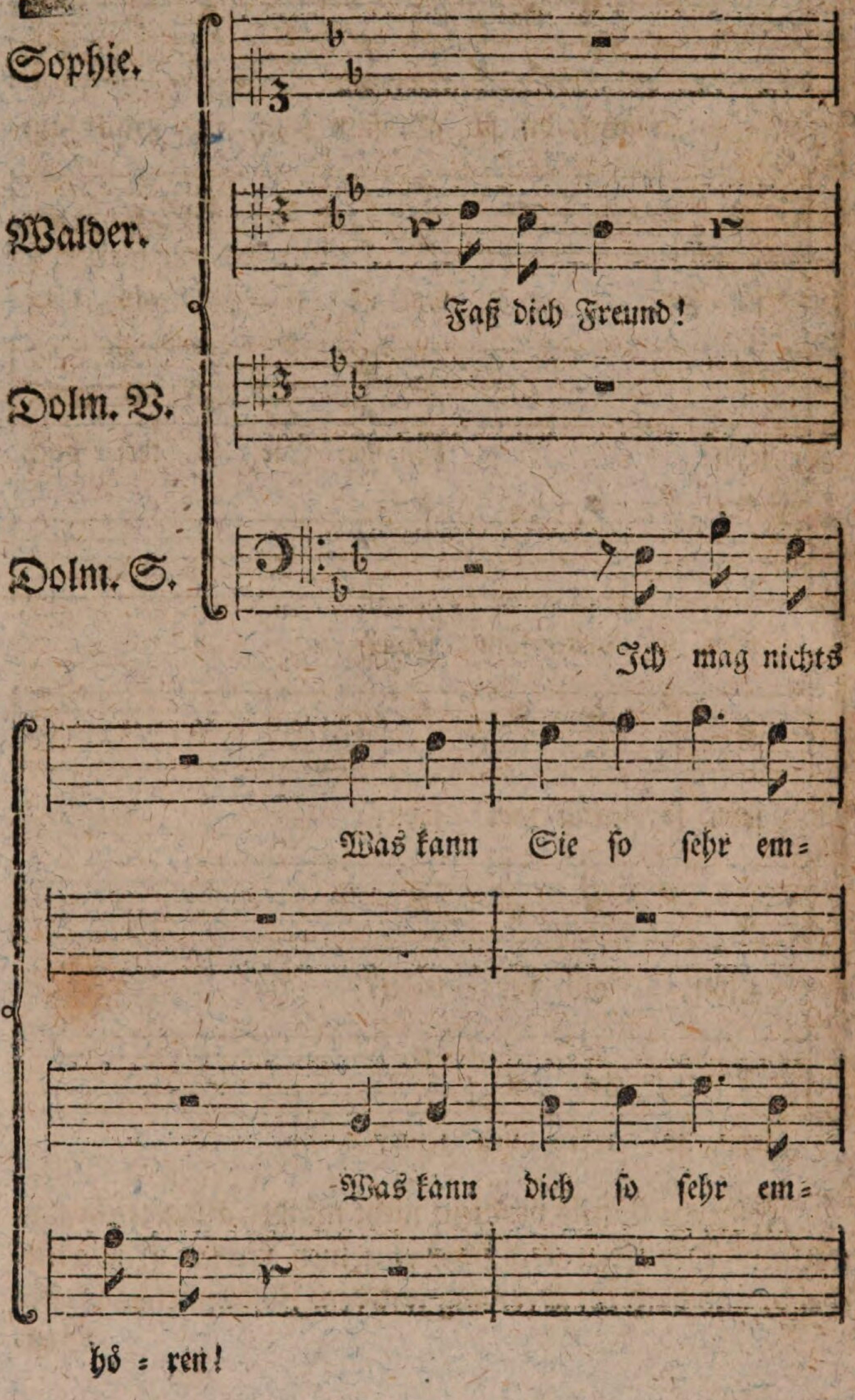
Es iſt nicht möglich in einem bloßen Auszuge alle Schönheiten dieſes vortrefflichen Quartetts zu bemerken, und noch weniger dem Leſer einen Begriff vom Zuſammenhange des Ganzen beyzubringen. Wir müſſen daher nur einige von den merkwürdigſten Stellen vom Ganzen abſondern, um den Leſer doch wenigſtens nur einigermaaßen in den Stand zu ſetzen, beurtheilen zu können, auf welche Art Hr. **Benda** jedem Charakter der verſchiedenen Perſonen dieſes Quartetts ſein Recht hat widerfahren laſſen. Nachdem **Dolmon V.**, **Dolmon S.** und **Walder** und **Sophie** nacheinander einzeln geſungen haben, werden ſie in ihren verſchiedenen Affekten heftiger, fallen einander in die Rede, und bringen dadurch folgende Zuſammenſtimmung hervor:

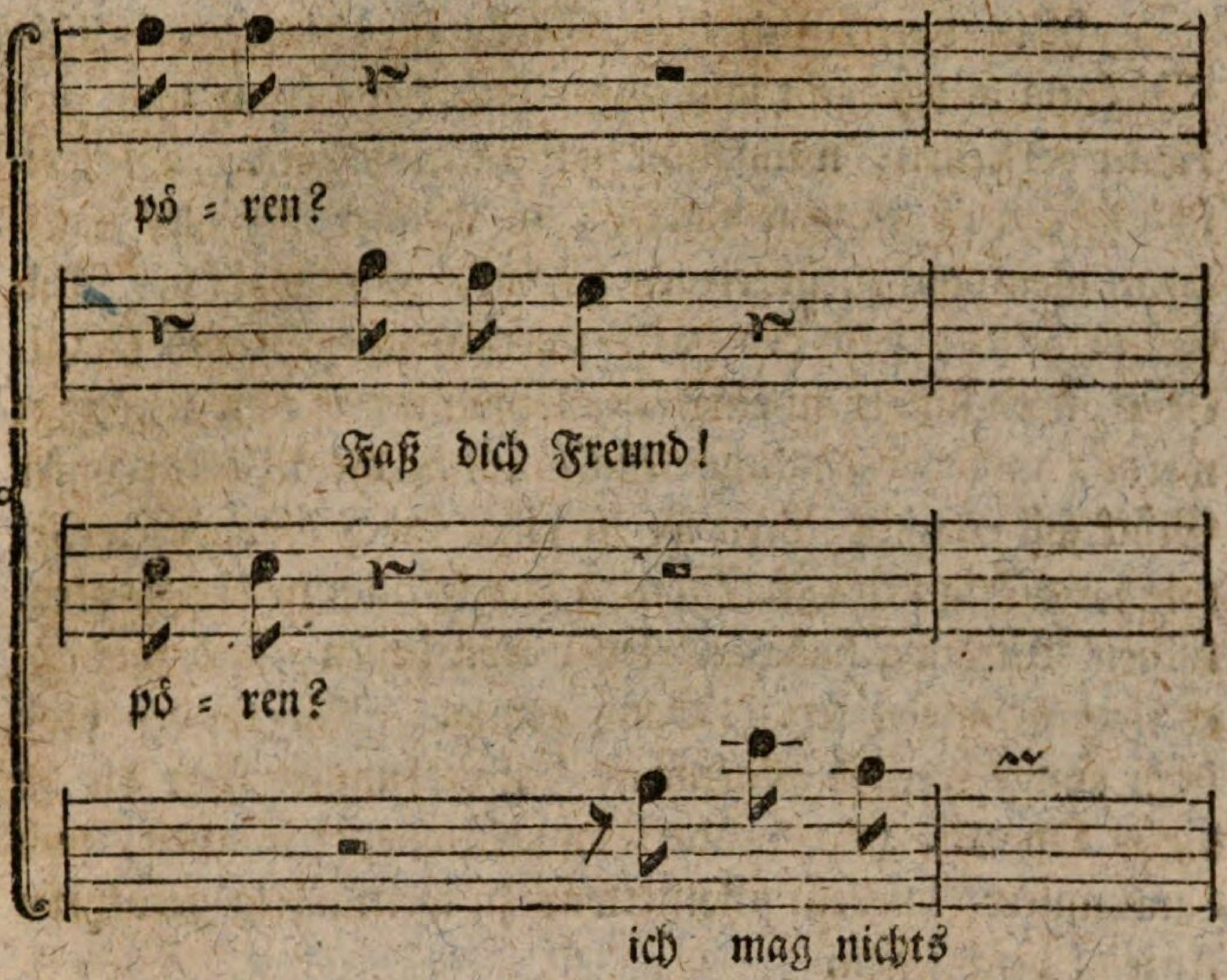




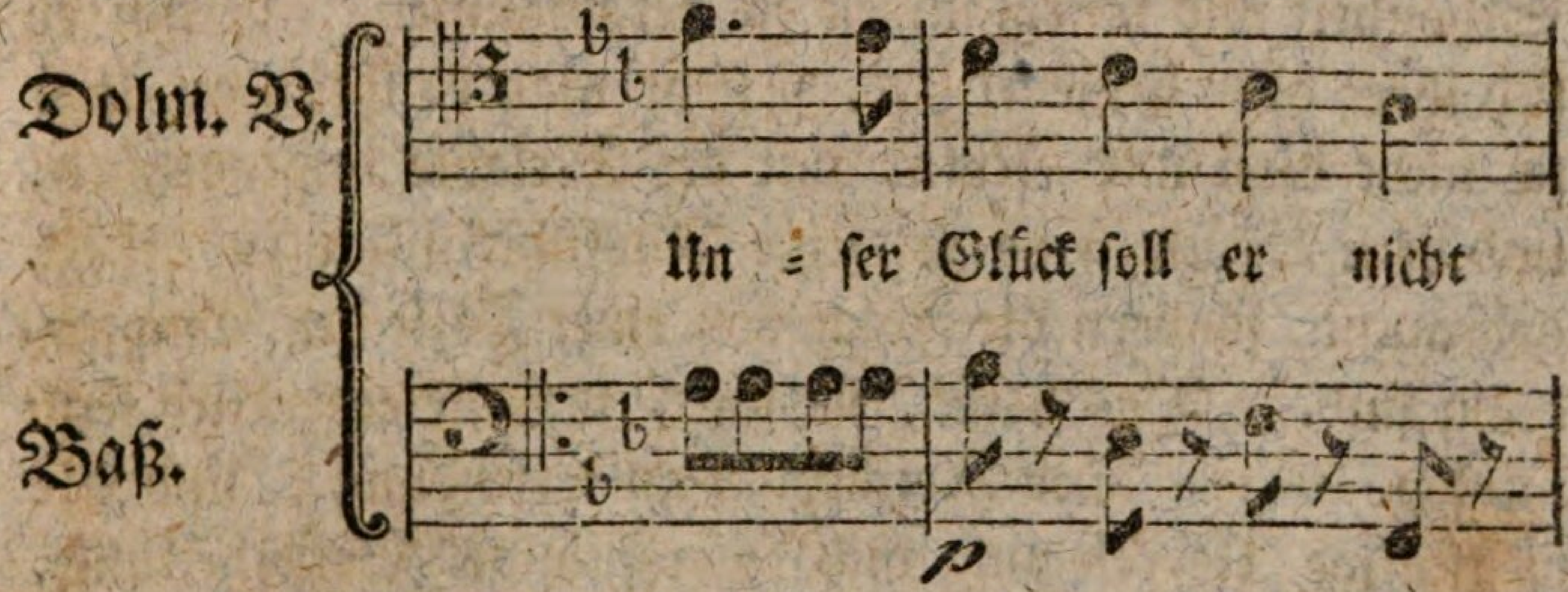
Folgende Stelle verdient nicht minder ausgezeichnet zu werden. Der Charakter jeder einzelnen Perſon iſt ſo abſte-chend, und doch der Ordnung und dem Zuſammenhange des Gan-

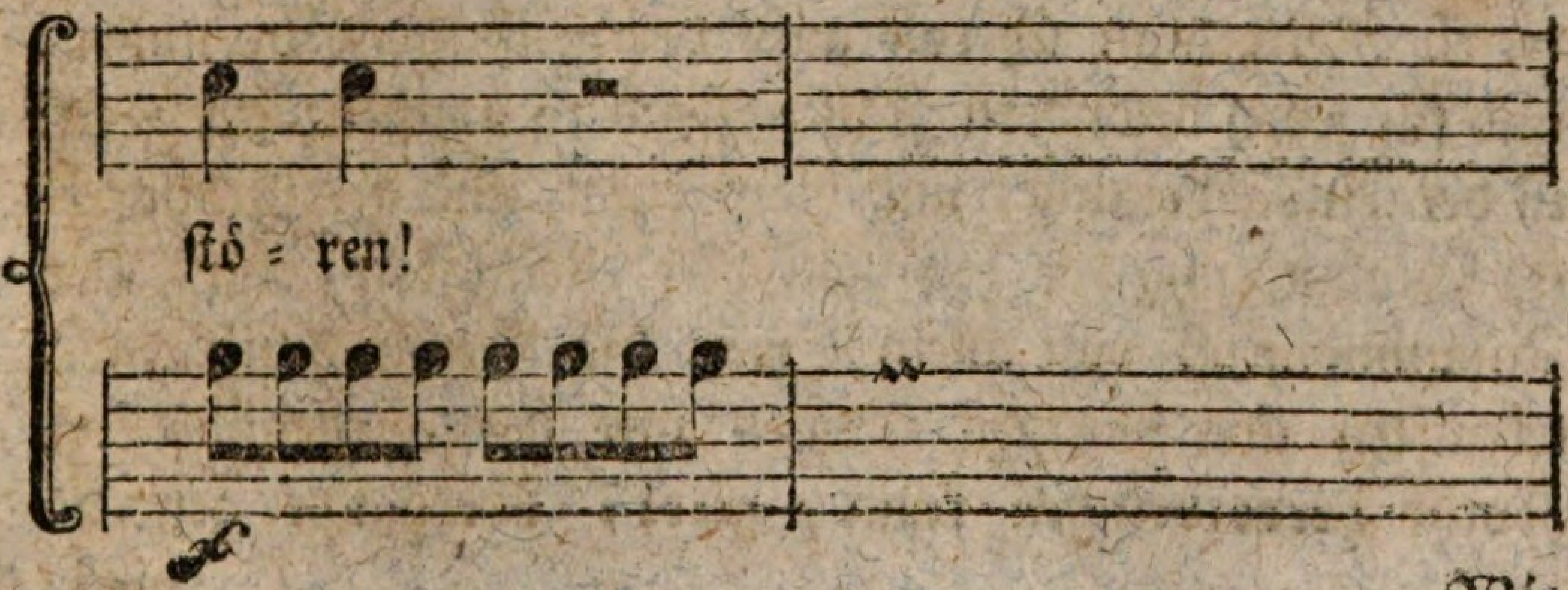
Ganzen ſo wenig hinderlich, daß man glaubt, es ſey dieſes die einzige Art, die der Componiſt habe wählen können, um alles ſo natürlich nachzuahmen, als wenn es geſprochen würde. Man ſehe die Stelle ſelbſt.





Wir fügen dieſen zwo Stellen bloß noch die folgende bey, wo, nach einer kurzen Pauſe, ſich Dolmon V. von ſeinem unverſöhnlichem Sohne weg, und gegen Walder und Sophie wendet, und ſingt:





Wie

Wie vortrefflich dieſe Stelle für die theatraliſche Wirkung ausgedacht und eingerichtet ſey, kann man ſich kaum vorſtellen, wenn man ſie nicht ſelbſt hört. Die kleine Pauſe von einigen Takten, in welcher der alte Dolmon gleichſam zu überlegen ſcheint, ob es wohl der Mühe werth ſey, daß der harte unerbittliche Bruder Walders, noch länger zu einer Ausſöhnung mit ihm genöthigt werde, und der endliche Ausbruch in die Worte: unſer Glück ſoll er nicht ſtören ꝛc. iſt einer der größten Beweiſe, wie ſorgfältig ſich Hr. Benda das Studium der theatraliſchen Wirkung habe angelegen ſeyn laſſen, und wie gut es ihm gelungen ſey. Doch genug. Wir wollen bloß noch einige wenige allgemeine Anmerkungen über die in dieſer Operette herrſchende Compoſitionsart machen, und dann unſere ohnedem ſchon etwas zu weitläuftig gerathene Anzeige beſchließen.

Hr. Benda hat ſich in den meiſten Compoſitionen dieſer Operette nur ſelten melismatiſcher Ausdehnungen bedient, ohne deswegen ſeine Melodie in Abſicht auf Schönheit und Biegſamkeit zu verabſäumen. Wenn er ſich ihrer aber bedienet hat, ſo ſieht man es ihnen an, daß ſie nicht bloß aus Noth, um die Melodie auszudehnen, und dem Stücke ſeine gehörige Ausführlichkeit zu geben, gebraucht, ſondern die Folge von einer Fülle der Empfindung ſind. Das heißt, ſie ſind, was ſie eigentlich ſeyn müſſen. —— Der Reichthum an Erfindung, und die ſorgfältige Ueberlegung und ſcharfſinnige Beurtheilung, dieſen Reichthum überall aufs vortheilhafteſte zu nutzen, und für jeden beſondern Fall paſſend zu machen; der Fleiß in der Ausarbeitung, und die ſtrengſte und gewiſſenhafteſte Beobachtung der harmoniſchen Reinigkeit; kurz, der Zuſammenfluß von allem, was die Vereinigung eines lebhaften und feurigen Genies mit der ausgebildetſten Kunſt hervorbringen kann, giebt, überhaupt genommen,

men, den Compoſitionen dieſer Operette zum Hauptabzeichen:

eine edle, ſimple und nicht mit zu vielen Zierrathen verbrämte Melodie;

Reichthum und Stärke der Harmonie; und endlich, was nothwendig aus dieſen Eigenſchaften entſpringen muß,

den körnigſten und kraftvollſten Ausdruck.

Dieſe Vorzüge, zuſammen genommen, machen daher dieſe Operette zu einer der ſchönſten in ihrer Art.

Was wir übrigens ſchon im Anfange dieſer Anzeige angemerkt haben, daß nämlich der Muſik in dieſer Operette gerade dasjenige Gebiet der Empfindungen gegeben worden ſey, in welchem ſie am liebſten und am glücklichſten wandele, müſſen wir hier wiederholen, und noch hinzuſetzen, daß, unſerer Meynung nach, dieſes Stück, des einzigen angeführten Umſtandes wegen ſchon allein, auch bey einer weit minder vollkommenen Compoſition, ſein Glück würde gemacht haben. Was wir mit dieſer Anmerkung eigentlich ſagen wollen, iſt dieſes: daß das Theater mit allen dabey intereſſirten Künſten ungemein gewinnen würde, wenn mehrere Dichter ähnliche Gegenſtände für daſſelbe bearbeiten wollten. Wir glauben zwar nicht wie jener Kunſtrichter aus Wien, daß es, wenn wir nur mehrere Ramlere hätten, an Graunen nicht fehlen würde, und wiſſen wohl, daß es der wahren Künſtler immer nur ein kleines Häuflein geben kann; wir könnten aber doch ſodann hoffen, wenigſtens die Mitte des muſikaliſchen Parnaſſes etwas mehr bevölkert zu ſehen, anſtatt daß jetzt bloß der Fuß deſſelben beſetzt, und das Gewimmel daſelbſt ſo groß iſt, daß beynahe niemand mehr hindurch, und zum Berge ſelbſt kommen kann.

Noch müſſen wir den Liebhabern der Muſik ſagen, daß ſelbſt die Einrichtung des Clavierauszugs dieſer Operette vor andern einige Vorzüge hat, und, weil die nothwendigſten begleitenden Stimmen überall beygefügt ſind, nicht bloß mit dem Claviere allein, ſondern auch als ein Ganzes von einer kleinen Geſellſchaft von Muſikliebhabern gebraucht werden kann. Jedoch iſt alles ſo eingerichtet, daß der eine Gebrauch den andern keinesweges ausſchließt.

2.

Carl Philipp Emanuel Bachs Clavierſonaten, mit einer Violin und einem Violoncell zur Begleitung. Erſte und zwote Sammlung. Leipzig, im Verlag des Autors, 1776. 1777. Die erſte Sammlung enthält 3, und die zwote 4 Sonaten.

Nichts ſtellen wir uns in der That trauriger vor, als wenn ein Mann mit ſeinem Wiſſen, oder mit ſeiner Kunſt, ſich über die Sphäre ſeiner Zeitverwandten ſo hoch hinauf geſchwungen hat, daß er nur von wenigen erreicht, begriffen und genoſſen werden kann. Ob ſich gleich ein ſolcher Geiſt, durch den innern Genuß ſeines Wiſſens oder ſeiner Kunſt, hinlänglich belohnen kann, und allenfalls nicht nöthig hat, ängſtlich um den Beyfall des großen Haufens bekümmert zu ſeyn; ſo findet er doch Augenblicke, wo ihn ſein innerer Genuß zur Mittheilung gegen andere dringt. Wie traurig und niederſchlagend muß es dann ſeyn, nicht verſtanden zu werden, wenn man redet, und nur ſo wenige Nebengeſchöpfe zu finden, von denen man ſagen kann, daß ſie Fleiſch von unſerm Fleiſch, und Bein von unſerm Bein ſind! Sollte man nicht glauben, ein ſolcher Geiſt müſſe ſich endlich nothwendig in ſich ſelbſt zurück ziehen, und den Trieb zur Mittheilung gegen andere gänzlich in ſich erſticken? —

Jedoch, die kleine Anzahl derjenigen Edeln, welche die wahre Kunſt noch zu ſchätzen und zu genießen wiſſen, halten ihn für den Beyfall des großen Haufens ſchadlos; und ſeine innere unaufhaltſame Wirkſamkeit überwältigt jede Hinderniß, die ſeinem Ausbruch oder ſeiner Mittheilung im Wege ſteht. Auf dieſe Weiſe iſt ſodann

 ein

ein lebhafter, feuriger und wirkſamer Geiſt im Stande auch ſogar in einer Welt, die in Beziehung auf ihn, beynahe nichts beſſer, als eine Einöde iſt, Werke der Kunſt hervorzubringen, die jedes Merkmaal des wahren Originalgenies an ſich tragen, und, als Früchte eines innern Drangs von doppelter Kraft, auch den wenigen Edeln, die, wie Luther ſagt, ſolches ein wenig verſtehen, doppelt ſchätzbar ſind; die ihren Beyfall nicht erbetteln, und gleichſam nur als ein Allmoſen annehmen müſſen, ſondern ihn als einen ſchuldigen Tribut erhalten, oder doch berechtigt ſind, zu fordern.

In wiefern dieſes der Fall bey dem berühmten Verfaſſer dieſer Sonaten iſt, brauchen wir hier wohl nicht zu beſtimmen. Jeder einſichtsvolle Muſikfreund, der ſich die Mühe gegeben hat, über die mancherley Stufen des muſikaliſchen Verdienſtes nachzudenken, und Bemerkungen zu machen, wird leicht gewahr werden können, wie eigentlich das Verhältniß beſchaffen ſey. Ohne uns alſo weiter um das Verhältniß genau zu bekümmern, in welchem der Bachiſche Genius gegen den allgemeinen Genius ſeiner Zeitverwandten ſtehe, wollen wir uns hier bloß auf die Beſtimmung des Grades von muſikaliſchem Werth einlaſſen, welchen die gegenwärtigen beyden Sammlungen von Clavierſonaten in unſern Augen haben, und in den Augen eines jeden haben müſſen, der Muſik nicht bloß für eine ohrenkützelnde Klingeley, ſondern für eine ernſthafte Sache hält, und glaubt, ſie ſey eben ſo geſchickt und würdig, unſern Verſtand, als unſer Herz zu beſchäfftigen.

Wir haben nur ſehr wenige Componiſten gehabt, die, wie unſer Verfaſſer, Schöpfer eines eigenen Geſchmacks, und einer eigenen Behandlung eines gewiſſen muſikaliſchen Inſtrumentes geweſen ſind. Es giebt ihrer daher auch ſehr wenige, die wir mit eben ſo vielem Rechte, ohne alle Einſchränkung, als Verbeſſerer unſerer Kunſt anſehen kön-

können. Aber nicht zufrieden mit ſeinem längſt gegründeten Ruhm, nicht zufrieden, uns einen neuen Geſchmack geſchaffen, und dadurch die muſikaliſchen Gefilde erweitert zu haben, bereichert er uns noch immer mit den Früchten ſeines unerſchöpflichen Genies, und zeigt uns, daß auch ſelbſt am Abend ſeines Lebens ſeine Imagination zur Conception eines jeden edlen und reizenden Bildes noch aufgelegt ſey; ſo, daß man noch jetzt, ſo gut wie am Mittage ſeines Lebens, von ihm ſagen kann, was **Leſſing** von Shakeſpear ſagt: „auf die geringſte von ſeinen Schönheiten iſt ein Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin **Bachs**! und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, ſich neben ihr zu ſtellen!“(*)

Wenn wir aus den Sonaten ſelbſt einige Stellen auszeichnen, und beyläufig einige Anmerkungen beyfügen, ſo geſchieht es nicht ſowohl, das, was wir geſagt haben, damit zu beweiſen, und zu beſtätigen, als vielmehr, dem Liebhaber der Muſik einige Winke zu geben, wie er ſie genießen und vernünftig bewundern ſoll. Dieſes ſollte überhaupt bey Werken von der Art, wo überall ein gewiſſes Originalgepräge ſichtbar iſt, das vornehmſte Augenmerk eines Kunſtrichters ſeyn. Die kleinen Winke, die ſich einem jungen feurigen Genie geben laſſen, ſind mißlich, und ſelten ſicher genug, es auf eine Bahn zu bringen, wo es ſich mit der Zeit etwas ähnliches ſchaffen könnte. Der Wirkungskreiß einer Einbildungskraft iſt nur wenigen bekannt, und daher beynahe unmöglich, ihr ſo auf die Spur zu kommen, daß man ſichere Vorſchriften und Geſetze darnach beſtimmen könnte. Aber, wenn ein Genie die Bahn gebrochen, und den Weg gezeigt hat, ſo giebt es ihrer tauſende, die ihn gehen können, und eine Anleitung, wodurch dieſe einmal eröffnete Bahn geſichert,

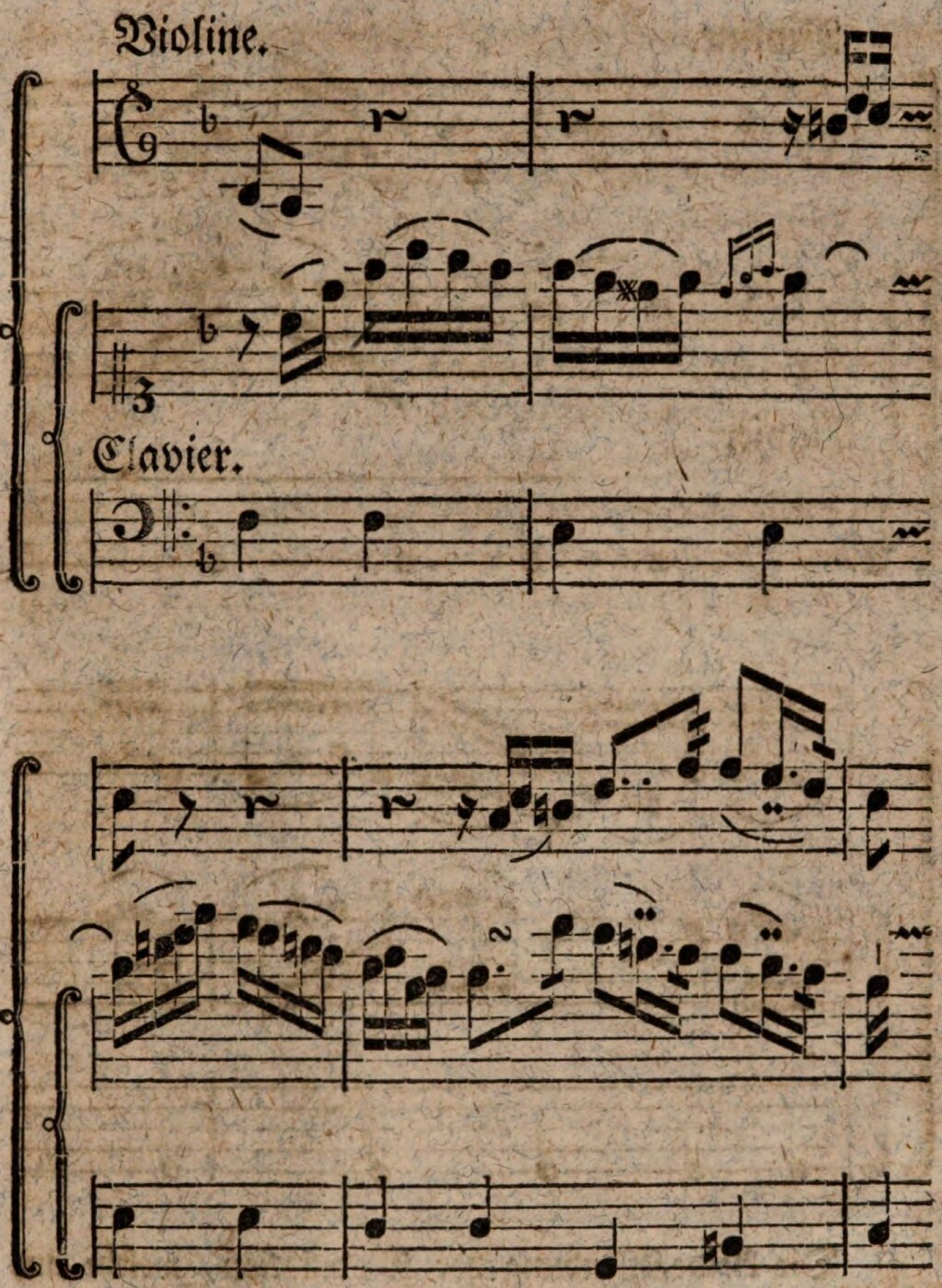
S 3

(*) Hamburgiſche Dramaturgie, 2ter Band, LXXIII. St. S. 165.

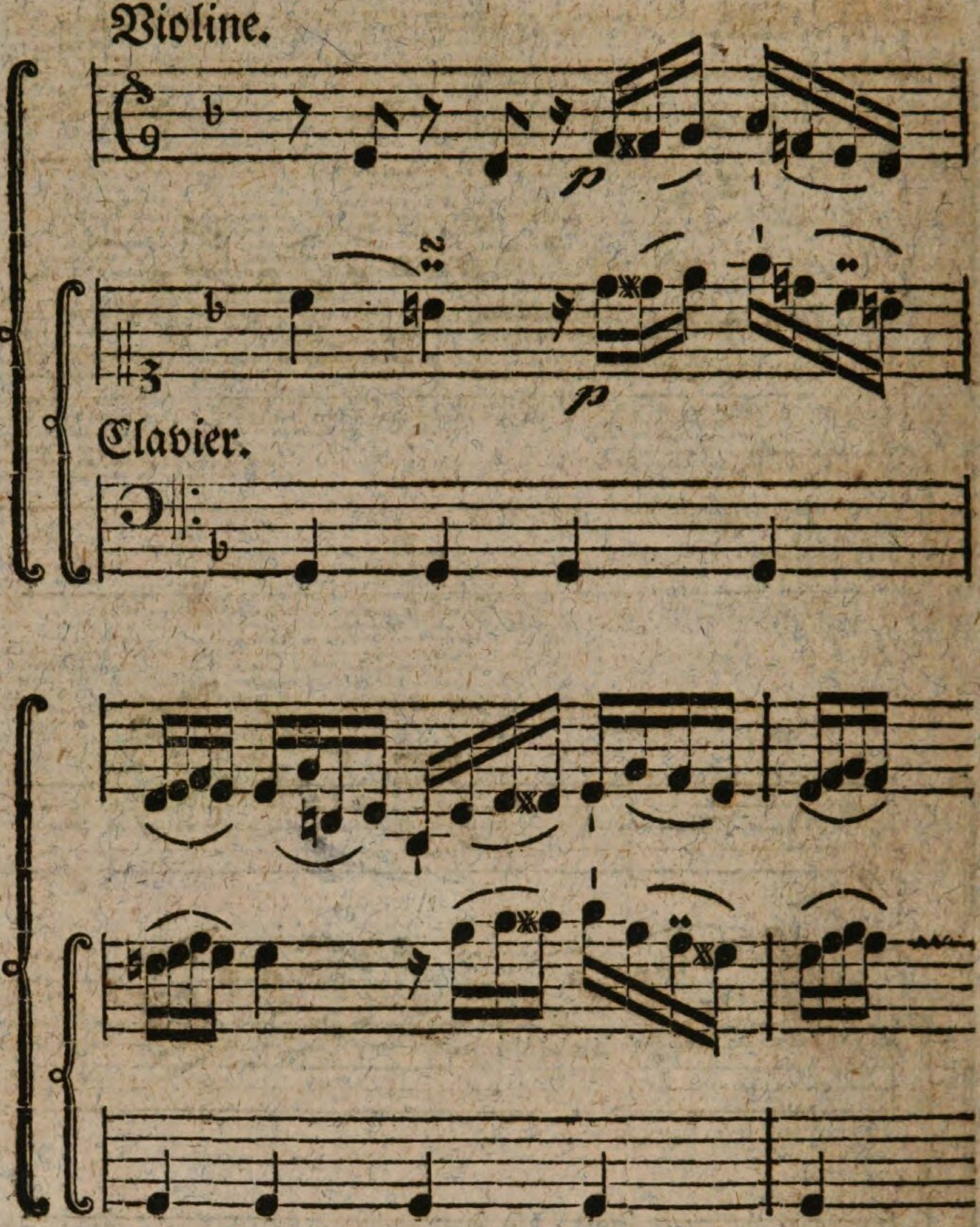
chert, und für viele gangbar erhalten werden kann, iſt mehr werth, als alle Bemühungen, womit man der Einbildungskraft zu Hülfe kommen, und Originalgenien bilden will. Daher muß der Kunſtrichter die Wirkungen der Einbildungskraft zwar nicht überſehen, ſeine Hauptſorgfalt aber doch immer auf den innern Kreiß der Kunſt gerichtet ſeyn laſſen, um eines theils den Künſtler lebhaft zu überzeugen, daß jene Kraft ohne Mitwirkung der Kunſt nur geringen Werth habe, ſo ſchätzbar ſie auch an ſich ſelbſt ſey, und anderntheils den bloßen Muſikliebhaber in den Stand zu ſetzen, ſich mit dem Conventionellen der Kunſt bekannt zu machen, und nicht die Schönheiten derſelben bloß auf fremde Treu und Glauben koſten zu müſſen.

In Rückſicht auf dieſe Umſtände wollen wir alſo, ohne weitere Vorrede, unter den in dieſen Sonaten befindlichen Schönheiten einige auswählen, und ſie unſern Leſern vorlegen.

Die erſte Sammlung enthält 3 Sonaten. In der erſten derſelben befindet ſich ein Andante, welches ſich durch die reizende Melodie, und durch das vortreffliche Accompagnement der Violine vorzüglich auszeichnet, und den beyden andern Stücken dieſer nämlichen Sonate, ſo ſchön ſie auch an ſich ſelbſt ſind, wirklich vorgezogen zu werden verdient. Einige kleine Stellen werden hinreichend ſeyn, unſer Urtheil zu beſtätigen, und wenigſtens zu beweiſen, daß die Schönheiten dieſes Andante von einer ſolchen Beſchaffenheit ſind, wie ſie ſeyn müſſen, wenn ſie den meiſten Muſikfreunden gefallen ſollen, das heißt: daß ihr Charakter begreiflicher, und der innere Werth deſſelben auffallender iſt, als die Schönheiten der beyden übrigen Stücke dieſer erſten Sonate. Z. E.



Dieſer Stelle ſetzen wir die folgende an die Seite, wo zwar die Begleitung bloß abgewechſelte Terzen und Sexten hat, aber doch vorzüglich eingerichtet iſt, und ſich auch vorzüglich gut ausnimmt. J. E.



Die kleine Wendung der Modulation, welche am Ende dieſes ſchönen Andante vorkömmt, um das folgende Preſto, welches aus A moll geht, gleich damit zu verbinden, iſt ebenfalls von beſonders guter Wirkung, ſo wie überhaupt ſolche Wendungen, welche den Uebergang von einem Charakter zum andern erleichtern, der Natur unſerer Gefühle ſehr angemeſſen ſind, und billig in jedem muſikaliſchen Werke, deſſen Theile unter ſich zuſammenhängen ſollen, geſucht werden ſollten. Ob man gleich ſchon

ſchon zufrieden ſeyn kann, wenn die drey zu einer Sonate gehörigen Stücke nicht gänzlich miteinander contraſtiren, und daher nicht jedes als ein einzelnes, von den übrigen Stücken abgeſondertes Ganzes betrachtet und gebraucht werden muß; ſo iſt es doch deſto beſſer, je näher die Theile miteinander verbunden werden, und je weniger Stöße unſer Gefühl bekömmt, wenn die nach heutiger Mode nothwendig zuſammengehörigen drey Stücke einer Sonate ohne Unterbrechung aufeinander folgen ſollen. Wie ſehr der berühmte Hr. Verfaſſer dieſer Sonaten, überhaupt genommen, Charakterſprünge und daher entſtehende Lücken zu vermeiden weiß, iſt Kennern ſchon hinlänglich bekannt; wie ſehr er aber beſonders in dieſen Sonaten unſer Gefühl geſchont, und es überall, wo es einen Eindruck verlaſſen, und einen andern annehmen ſoll, auf die gelindeſte und ſchmeichelhafteſte Art mit ſich fortgezogen habe, werden einige Beyſpiele, die in der Folge dieſer Anzeige noch vorkommen ſollen, beweiſen.

Die zwote Sonate der erſten Sammlung iſt aus der Tonart G dur, und enthält außer dem erſten ſehr brillanten Satze am Ende ein Rondeau, deſſen Charakter, Einrichtung und Bearbeitung ſich von andern Beyſpielen dieſer jetzt ſo herrſchenden und beliebten Muſikgattung ſehr merklich unterſcheidet, und daher einige beſondere Anmerkungen verdient.

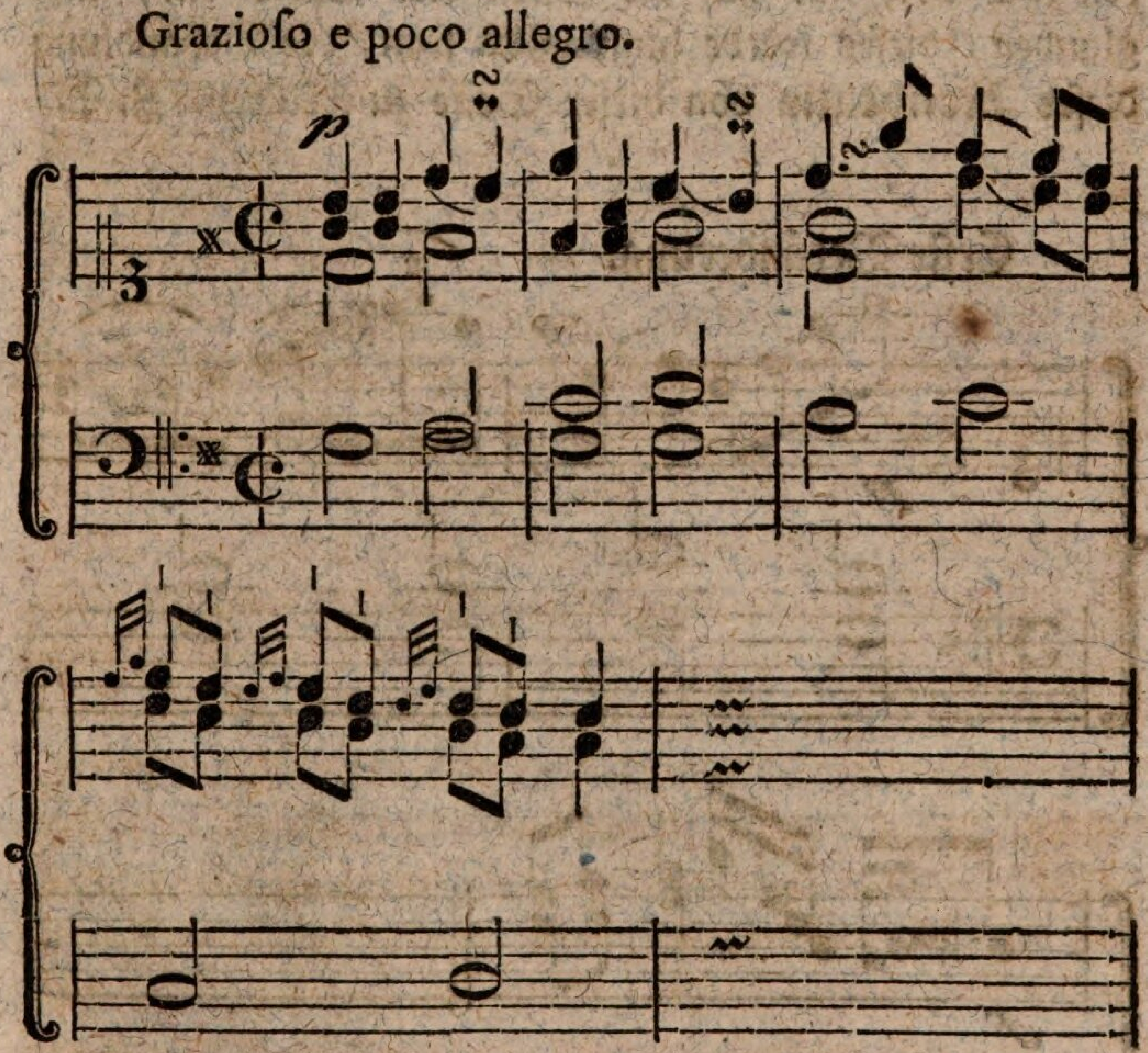
Dieſe Muſikgattung iſt bisher auf Clavierinſtrumenten noch wenig gebraucht worden; wenn wir aber bedenken, wie wenig wahren innern Werth die meiſten modiſchen Stücke dieſer Gattung haben, und beynahe ſeit ihrer Entſtehung gehabt haben, ſo müſſen wir uns über dieſen Umſtand mehr freuen, als beklagen. Wenn das muſikaliſche Rondeau im Grunde nichts anders iſt, als ein Rundgeſang in der Poeſie, wo ein ſchöner, nachdrücklicher und bedeutender Gedanke von Zeit zu Zeit wiederhohlt, und mit andern daraus fließenden Nebengedanken

untermiſcht und abgewechſelt wird, ſo ſetzt es, deucht uns, eine Behandlung und Bearbeitung voraus, die nur das Werk eines erfahrnen und gelehrten Muſikers iſt, und daher nicht von den gewöhnlichen inſtinktmäßigen (*) Componiſten erwartet werden kann. Deſto angenehmer muß es ſeyn, wenn ein Mann von den vorzüglichſten Talenten ſich auch einmal zu einer Modegattung der Kunſt herunterläßt, und nicht nur den Liebhabern zeigt, wie ein ſolches Stück eigentlich beſchaffen ſeyn müßte, ſondern auch dadurch zugleich einen Beweis giebt, daß jede Muſikgattung, ſie ſey von welcher Art ſie wolle, unter den Händen eines Meiſters das Geprage von wahrer und ächter Kunſt und Schönheit annehmen, und der Aufmerkſamkeit denkender Muſikfreunde würdig werden kann. — Doch, wir thun wohl am beſten, wenn wir verſuchen, in ſo wenig Worten als möglich, eine kleine Theorie vom Rondeau überhaupt zu entwerfen. Der Leſer wird dadurch in den Stand geſetzt, ſich eine wahre Vorſtellung davon zu machen, und wir unſererſeits erleichtern uns die kleine Analyſe, die wir mit dem gegenwärtigen Rondeau vorzunehmen gedenken.

Wir haben ſchon geſagt, daß das Rondeau einen Hauptgedanken haben müſſe, der wie in dem poetiſchen Rundgeſange mit darausfließenden Nebengedanken untermiſcht und abgewechſelt, und von Zeit zu Zeit wiederholt wird. Das erſte Geſetz, welches ſich für die Einrichtung eines Rondeaus geben läßt, zielt alſo auf dieſen Hauptgedanken. Jeder Satz in der Muſik, ſo wie jeder Gedanke in der Poeſie oder Redekunſt, welcher theils mit beſonderm Schimmer vorgetragen, oder öfters wiederholt werden ſoll, muß einen innern Werth haben, der ihn dieſes beſondern Schimmers, oder einer öftern Wieder-

(*) Hr. Bemetzrieder in ſeinem Traité de Muſique nennt die Modecomponiſten Producteurs d'inſtinct.

derholung würdig macht. Da nun der Hauptſatz eines Rondeaus, obgleich nicht immer mit beſonderm Schimmer vorgetragen, doch öfters wiederholt wird, ſo folgt daraus, daß er alle Eigenſchaften an ſich haben müſſe, die ihn dieſer öftern Wiederholung würdig machen können, und im Stande ſind, den Ueberdruß der Zuhörer abzuhalten. Das Reſultat aus dieſer kurzen Betrachtung iſt die erſte Regel für das Rondeau. Um aber nicht zu weitläuftig zu ſeyn, wollen wir die kurze Theorie zugleich mit der kleinen Analyſe verbinden, und rücken daher gleich den Hauptgedanken des gegenwärtigen Rondeaus ein. Z. E.

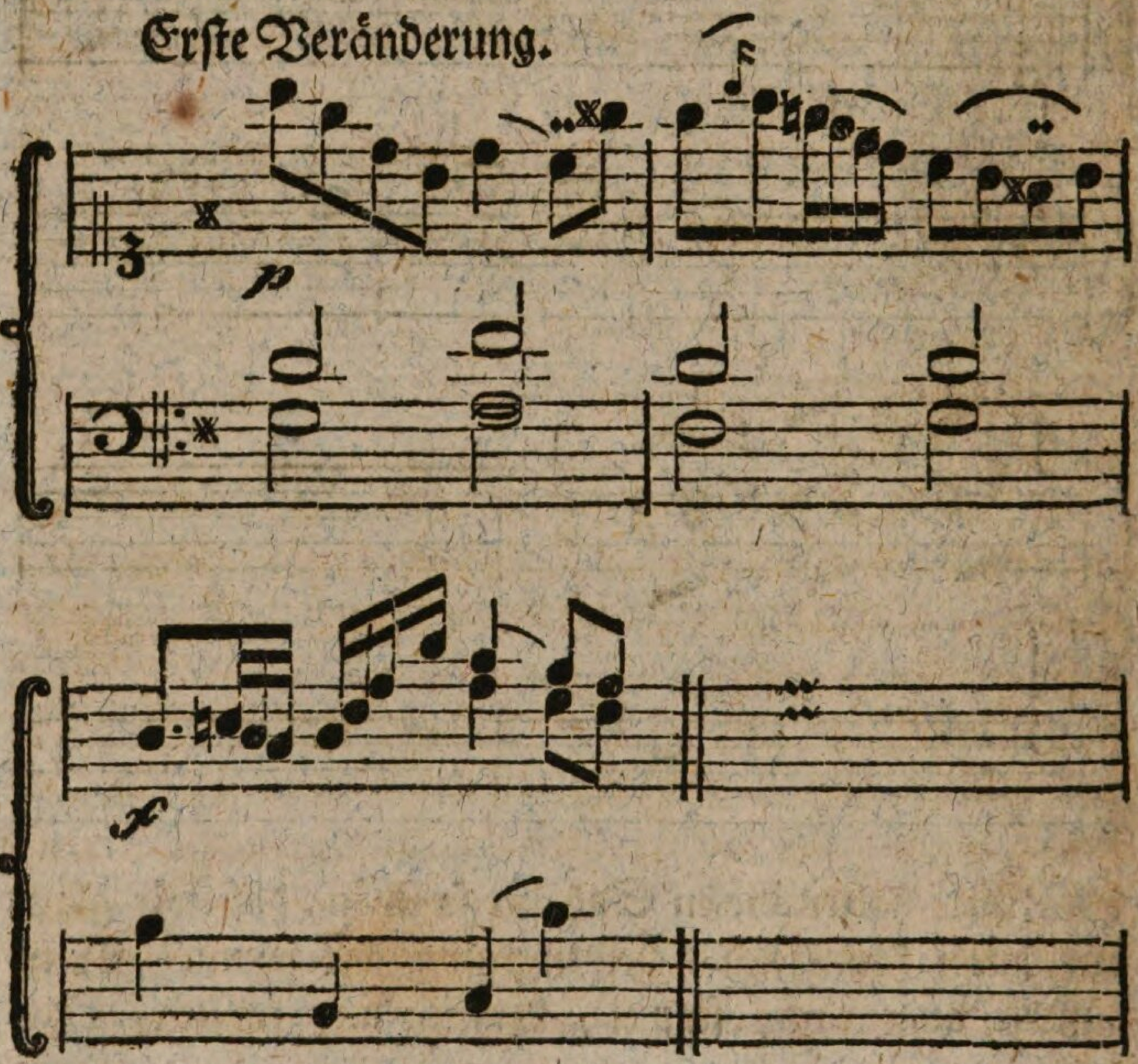


Wir halten dieſen Satz für ſo ſchön, daß wir glauben, man könne ſich deſſelben kaum ſatt hören. Er iſt äußerſt angenehm, ſimpel, deutlich und faßlich, ohne

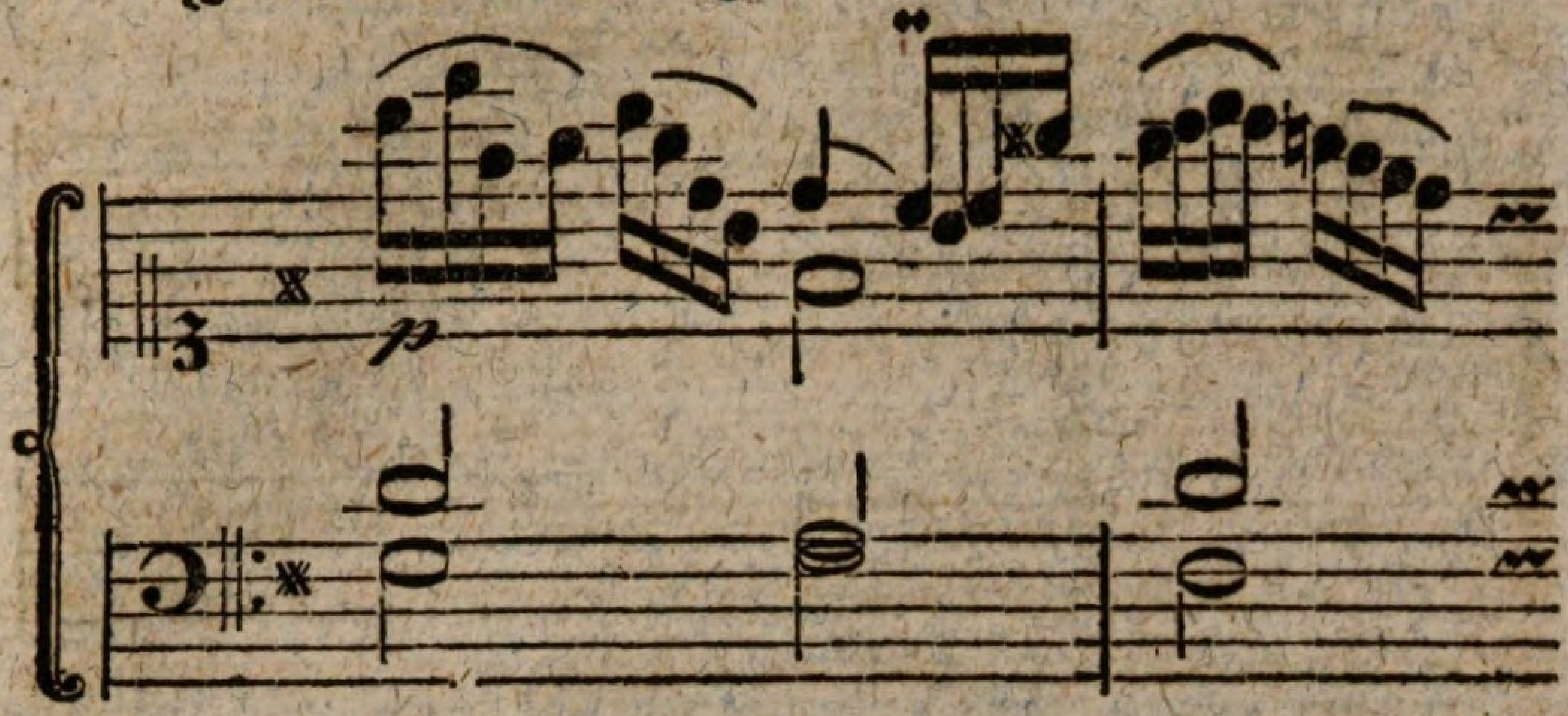
arm zu ſeyn, und bey jeder Wiederholung hört man ihn mit neuem Vergnügen.

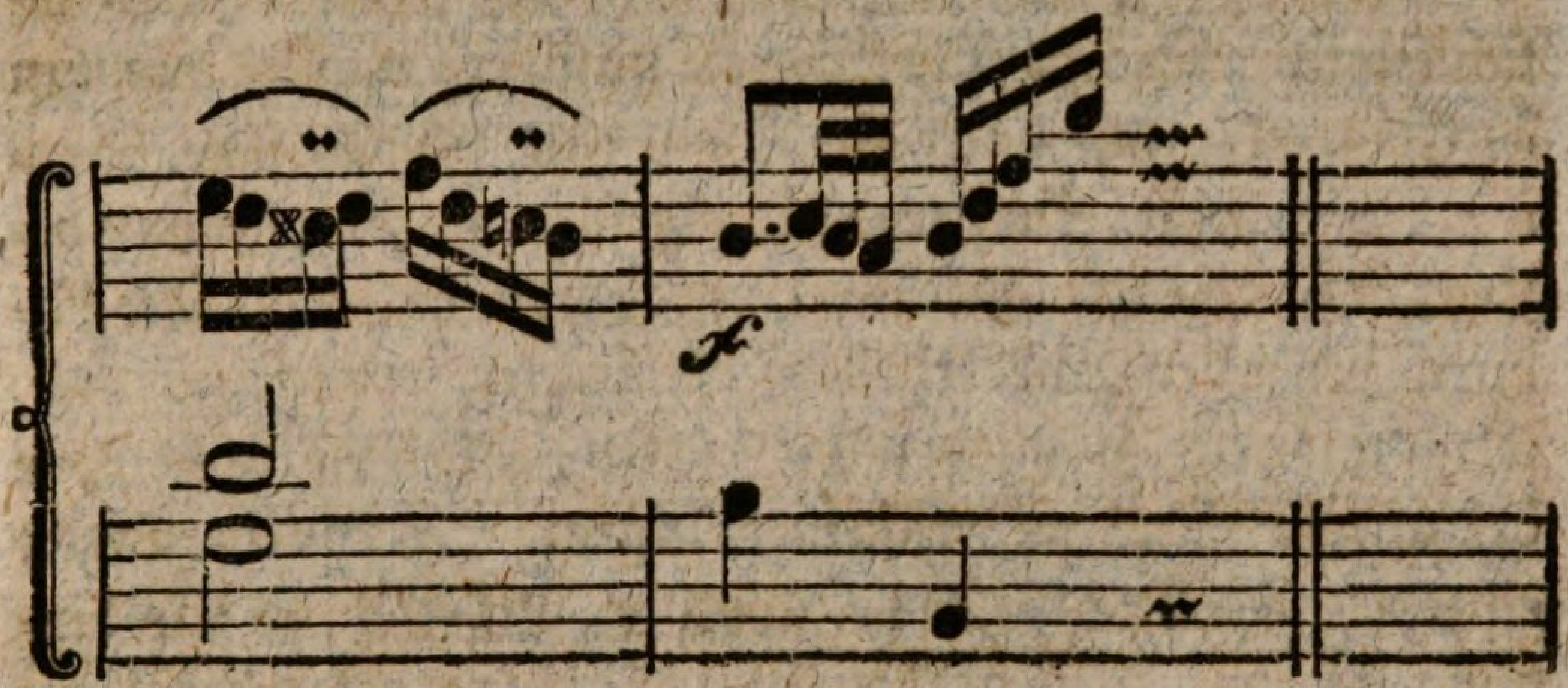
Außer dieſen Eigenſchaften eines Satzes, der dem Rondeau zum Hauptgedanken dienen ſoll, wird auch noch erfordert, daß er zergliedert und auf eine gute Art verändert werden könne, um auch dadurch der in allen Künſten nothwendigen Mannichfaltigkeit beförderlich zu ſeyn, und die Aufmerkſamkeit der Zuhörer durch zu viele Einerleyheit nicht zu ermüden. Einige Arten von Veränderungen, die der Hr. Verfaſſer über ſeinen Hauptgedanken gemacht hat, wollen wir anführen. Wir ſchränken uns aber nur auf die erſten vier Takte ein, und glauben, dieſes werde hinlänglich ſeyn, die Behandlung dieſes Rondeaus von dieſer Seite zu erklären. Z. E.

Erſte Veränderung.

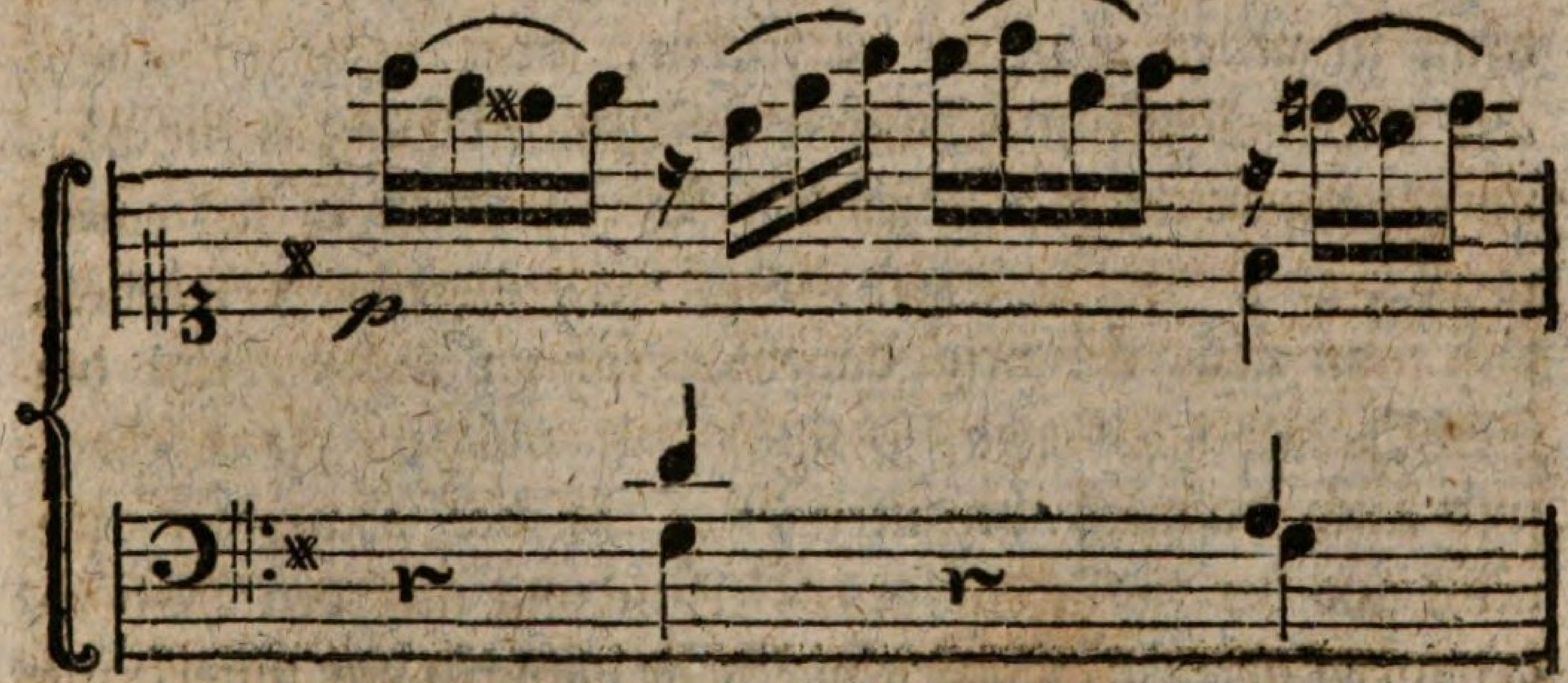


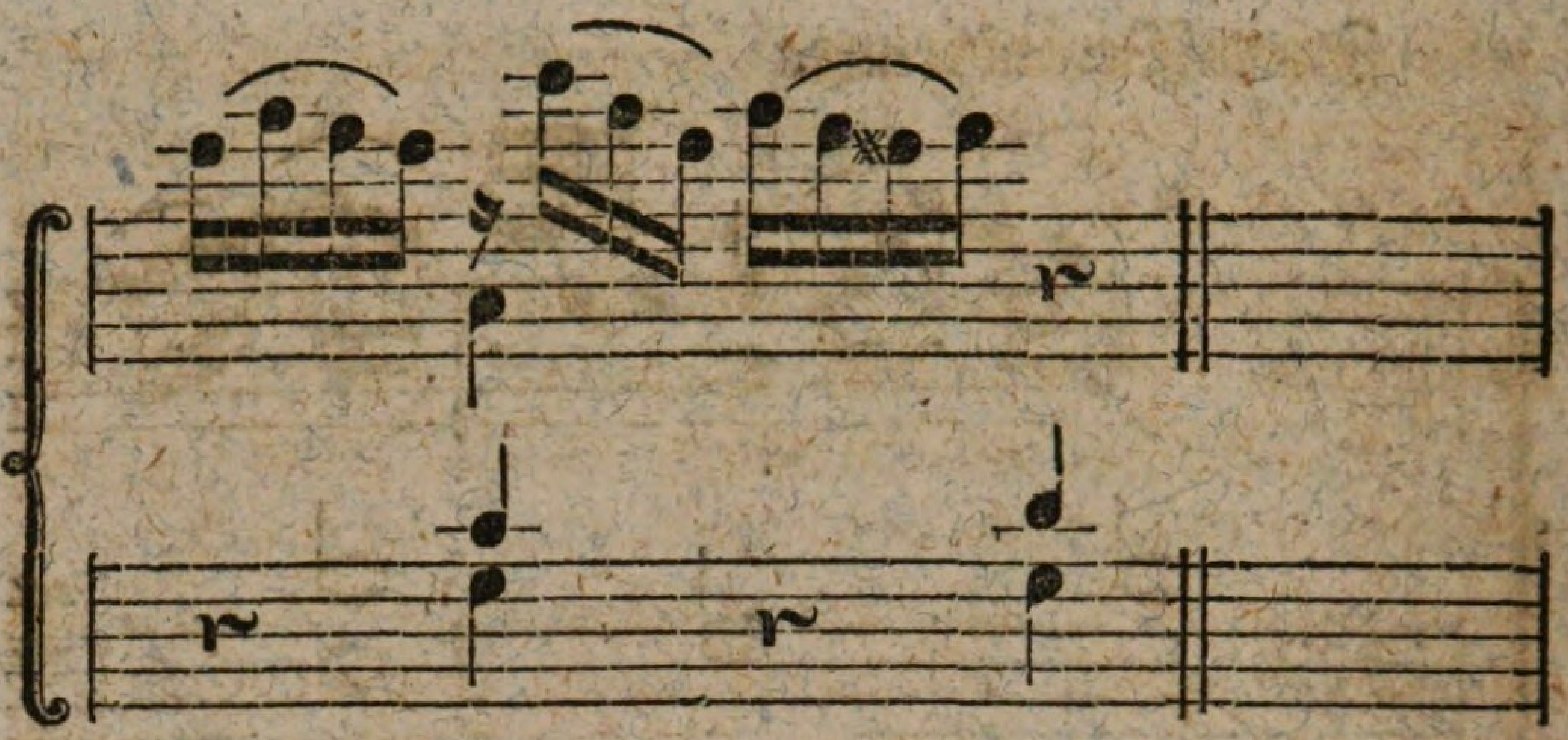
Zwote Veränderung.





Dritte Veränderung.

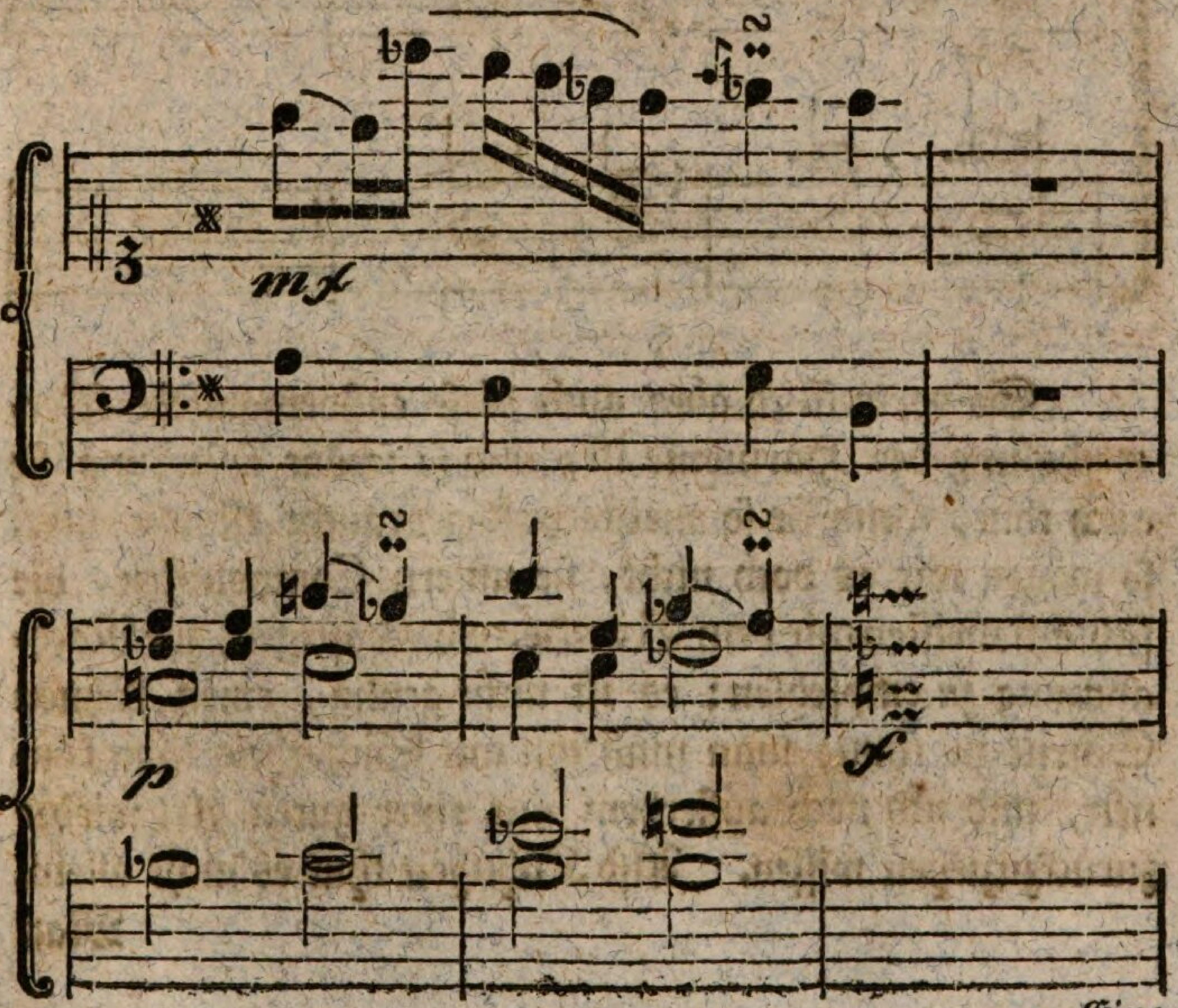




So viel vom Hauptgedanken des Rondeaus an ſich ſelbſt. Die Zwiſchenſätze (Couplets) müſſen aus ihm entſpringen, und da er gleichſam eine muſikaliſche Sentenz, das heißt, kurz und bündig iſt, ſo ſind ſie am beſten, wenn ſie ihn gleichſam paraphraſiren, und ihn dadurch bey jeder Wiederholung beſtätigter, erwieſener, und, wenn wir uns ſo ausdrücken dürfen, als eine aufs neue bekräftigte Sentenz erſcheinen laſſen. Zergliederungen einzelner Theile deſſelben, ähnliche mit ihm in Verbindung ſtehende Nebengedanken, Veränderungen deſſelben, Verſetzungen deſſelben in verwandte, oder, wenn es auf eine gute Art geſchehen kann, entfernte Tonarten von der Haupttonart, ſind lauter Hülfsmittel, welche dieſe Art von Paraphraſe am beſten bewerkſtelligen können, und müſſen nothwendig den bloßen Einfällen, die ein Rondeau zu vielen einzelnen Stücken, aber nicht zu einem aus vielen einzelnen Stücken beſtehenden Ganzen machen, vorgezogen werden. Bey den Verſetzungen in verwandte oder entfernte Tonarten, muß noch angemerkt werden, daß man ſehr vorſichtig dabey verfahren müſſe, um die Zwiſchenmodulationen ſo ſanft wie möglich zu machen, und auch dadurch beyzutragen, daß der Hauptgedanke nicht aus der nothwendigen Verbindung mit den Nebengedanken geriſſen, ſondern vielmehr dadurch nur unterſtützt und immer beſtätigter werde.

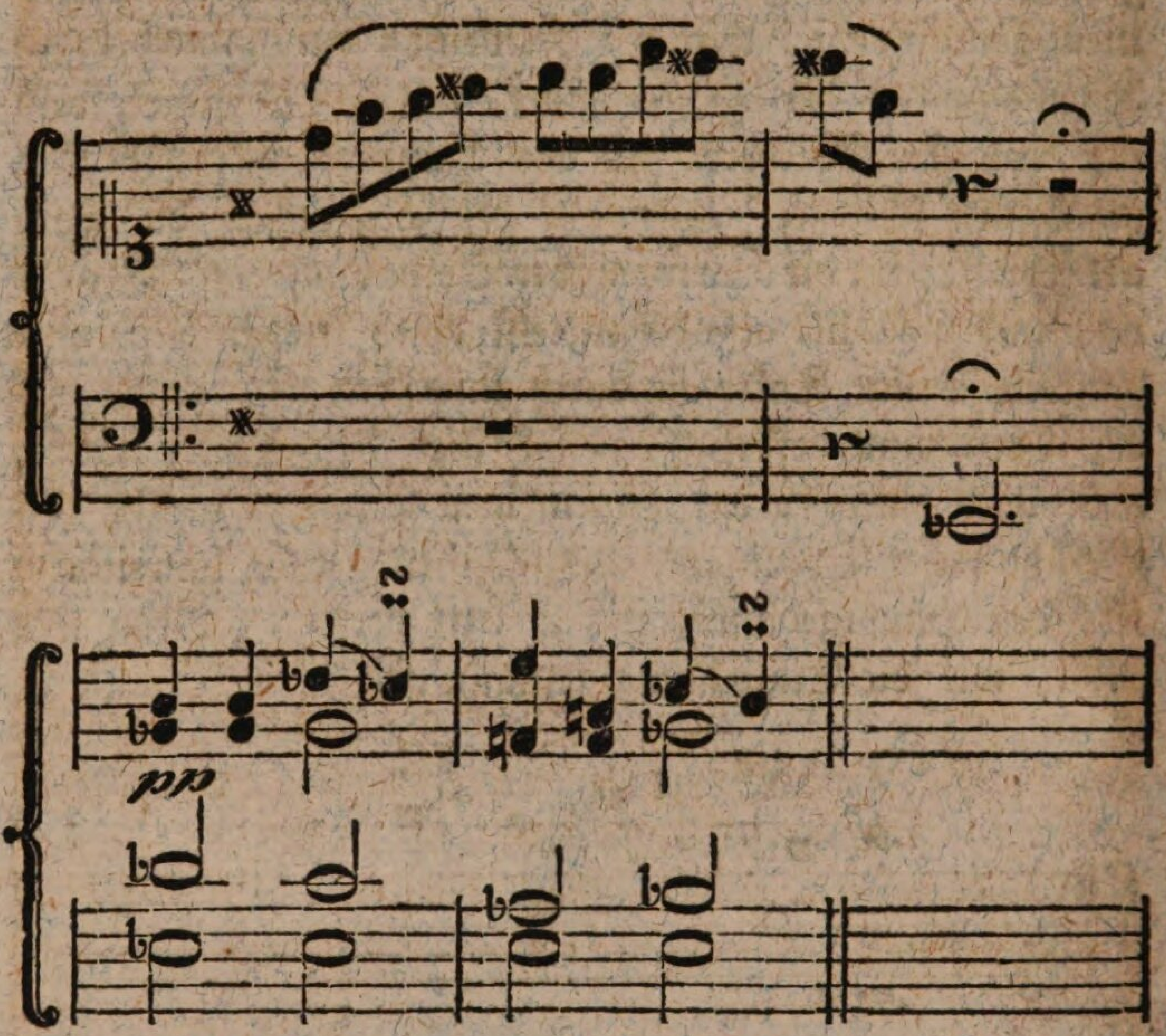
Um unſern Leſern einige Beyſpiele von dieſen Verſetzungen des Hauptgedankens in entfernte Tonarten, und von der Art, wie ſie wiederum mit der Haupttonart verbunden werden müſſen, zu geben, wollen wir einige Stellen aus dem gegenwärtigen Rondeau auszeichnen.

Die Haupttonart iſt G dur. So wie nun der Hauptgedanke in dieſer Tonart einmal vorgetragen und vollkommen geendigt iſt, tritt ein Nebenſatz ein, welcher die Harmonie aus der Haupttonart, ins D dur führt, und mit der erſten Wiederholung des Hauptgedankens in dieſer Tonart ſchließt. Hier ſieht der Compoſitor die Tonart D dur, für die Harmonie der Dominante von G moll an, und modulirt alſo vermittelſt eines kleinen Nebengedankens einige Takte hindurch im G moll, bis er auf der Dominante deſſelben einen kleinen Ruhepunkt macht, und nach einer kurzen allgemeinen Pauſe, welche das Gefühl dieſer Dominante auszulöſchen gerade hinreichend iſt, den Hauptgedanken ins B dur verſetzt. Man ſehe ſelbſt, wie die Einrichtung gemacht iſt.



Eine

Eine kühnere, aber auch noch ſchönere und im Zuſammenhang des Ganzen wirkſamere Wendung iſt folgende, wo der Uebergang durch eine enharmoniſche Verwechslung der Harmonie bewerkſtelligt iſt, indem eine übermäßige Sexte, nach einem kleinen darüber angebrachten Ruhepunkt, für eine kleine Septime genommen wird. Z. E.

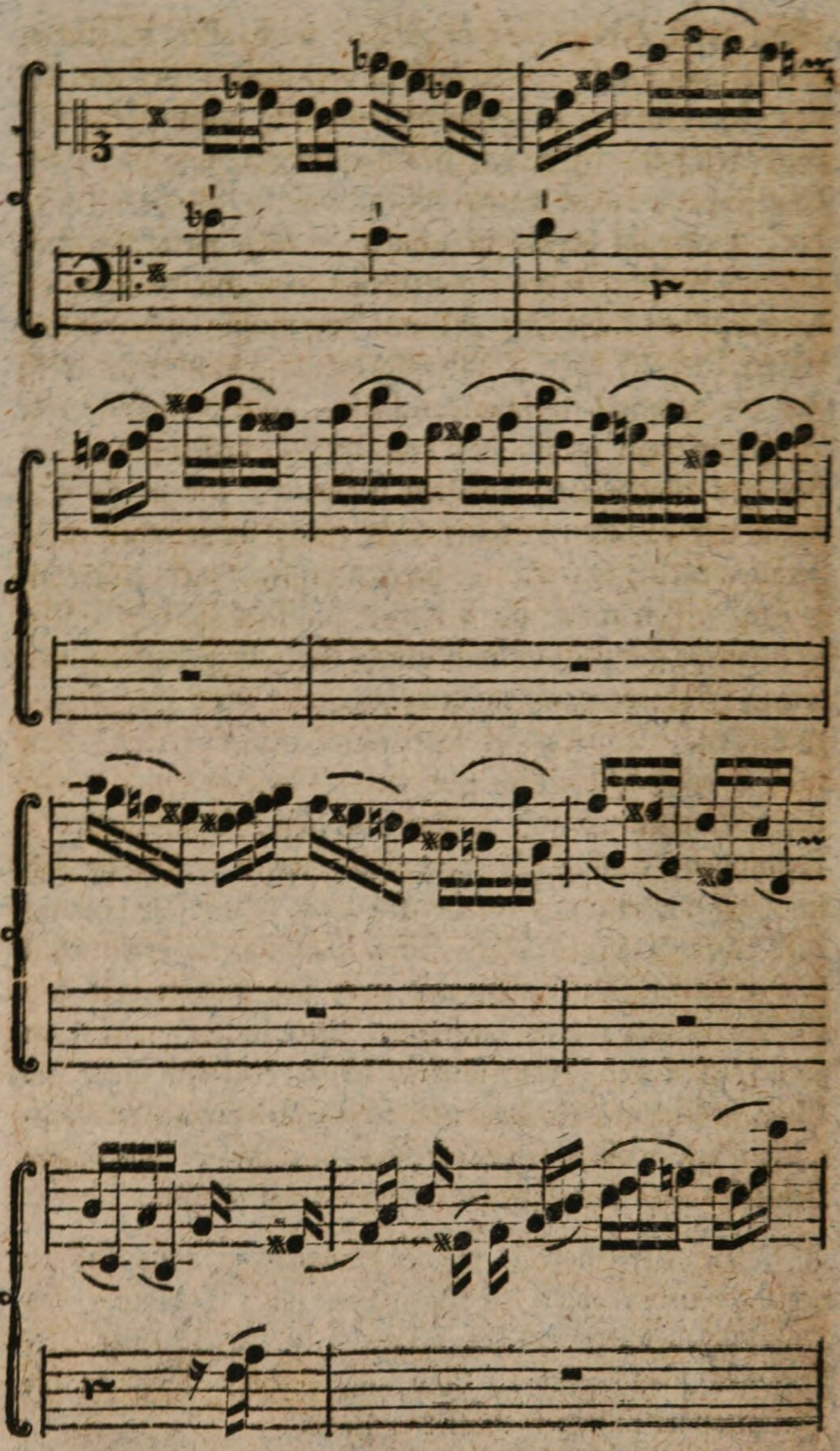


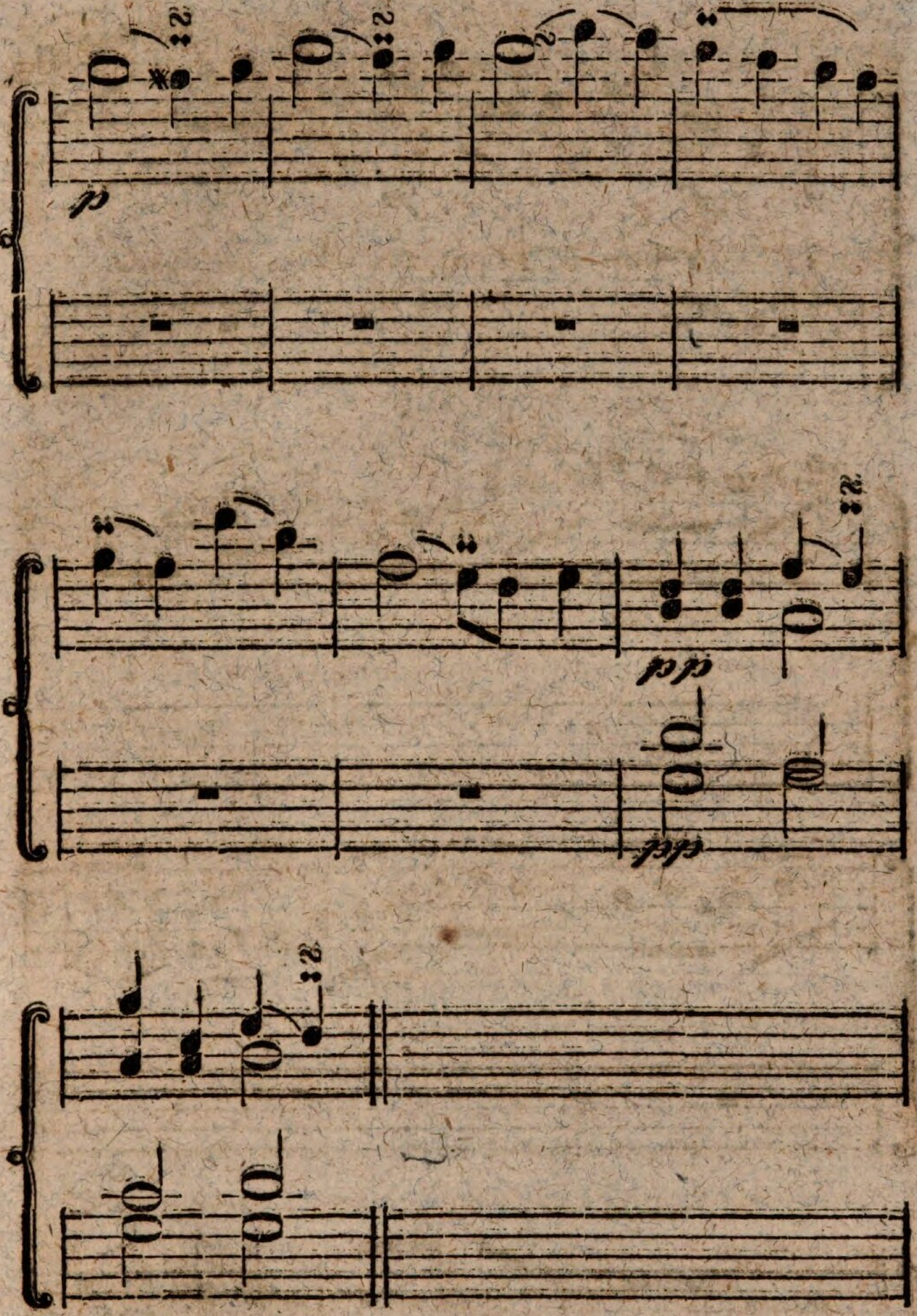
So vortrefflich aber auch dieſe enharmoniſche Verwechslung der Harmonie iſt, und ſo ſchöne Wirkung ſie auch thut, wenn ſie ſo meiſterhaft gebraucht iſt wie hier, ſo wagen wir es doch nicht, ſie unſern Componiſten, die ſich am meiſten mit dem Rondeau beſchäftigen, zur Nachahmung zu empfehlen; es iſt nicht genug, einen kühnen Schritt zu thun, man muß ihn mit Sicherheit thun können, und ſich noch außerdem mit einer guten Art wieder zurückzuziehen wiſſen. Alſo Kühnheit thut es nicht allein.

Man

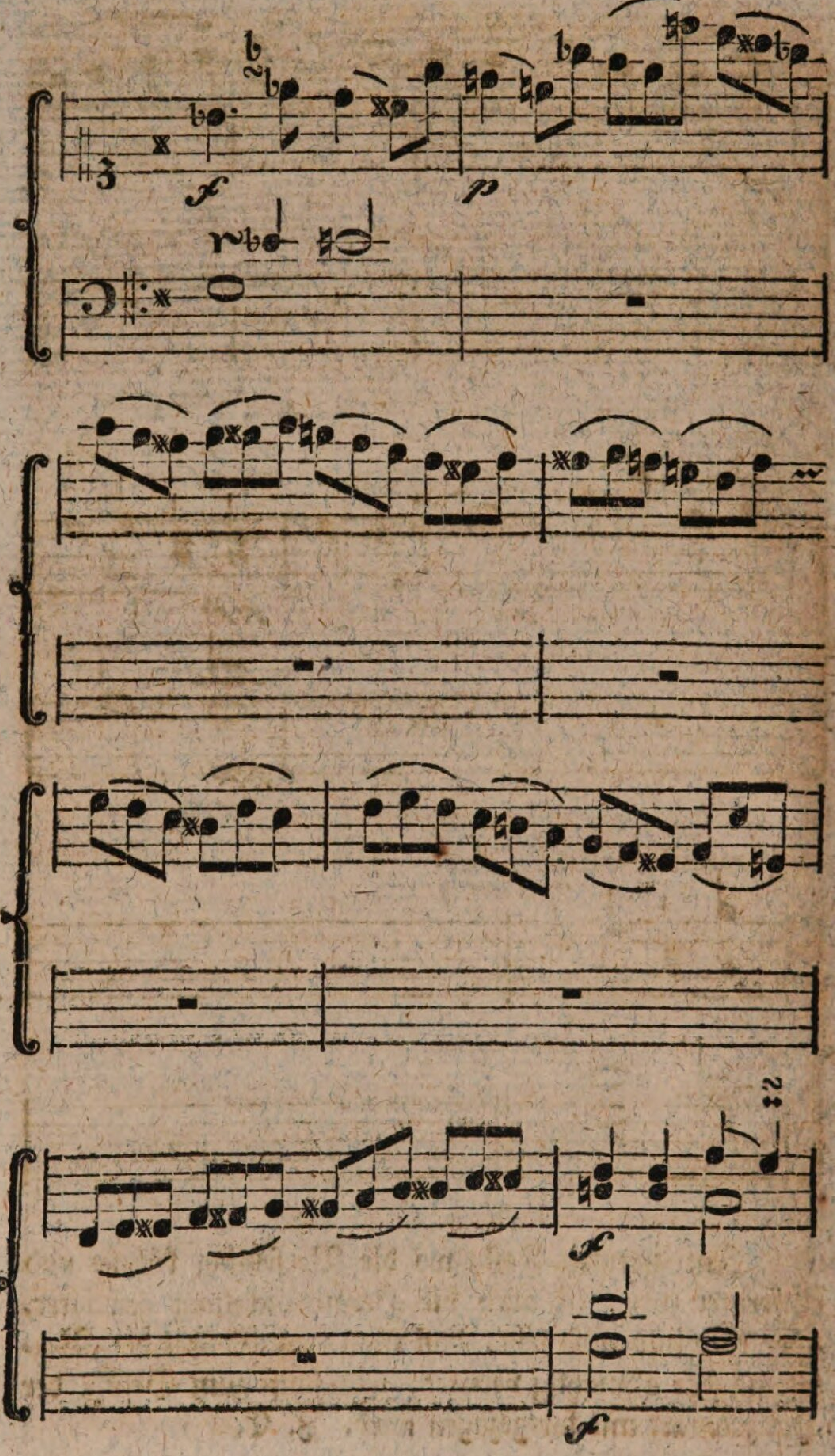
Man muß Kräfte in ſich fühlen, und aller möglichen Mittel mächtig ſeyn, um ſich mit der beſten Art aus einem Labyrinthe, in welchem man ſich durch Kühnheit verwickelt hat, wiederum herauszuwickeln, und man muß dem Zuhörer kaum merken laſſen, daß es Mühe gekoſtet hat, wiederum herauszukommen. Wie viele Kunſterfahrung dieſes erfordere, wie genau man mit dem ganzen harmoniſchen Labyrinthe bekannt ſeyn müſſe, und mit wie vielem Urtheile dieſe Kunſterfahrung anzuwenden ſey, weiß nur der Kenner, welcher dergleichen Fälle beobachtet hat. Auch nur dieſer weiß, daß das Mittel, deſſen ſich unſere heutigen Rondeaucomponiſten bedienen, indem ſie ſich, wenn wir ſo reden dürfen, aus ihren Labyrinthen nicht herauswickeln, ſondern nur heraus heulen, nicht das wahre ſey, deſſen man ſich bedienen müſſe. Dieſes ſo ſehr eingeriſſene gänzlich unmuſikaliſche Verfahren beweiſt, wie wenig Modecomponiſten gewohnt ſind, über ihre Kunſt zu denken. Würden ſie ſonſt nicht gemerkt haben, daß man in einer Muſik ſich nur ſolcher Töne bedienen dürfe, deren Verhältniß ſich beſtimmen läßt? Und können ſie beſtimmen, was es für Töne ſind, durch welche ſie ſich in ihren modiſchen Rondeaus zum Hauptſatze hinauf oder herunter heulen? — Wie man ſich in dergleichen Fällen zu verhalten habe, wie man ſich mit Urtheil und Geſchmack aus kühnen entfernten Modulationen wiederum zurückziehen und heraus wickeln könne, beweiſt unſer Hr. Verf. in ſeinem Rondeau durch einige muſterhafte Beyſpiele; wir wollen ſie daher noch anführen, und unſere kleine Analyſe des Rondeau damit beſchließen.

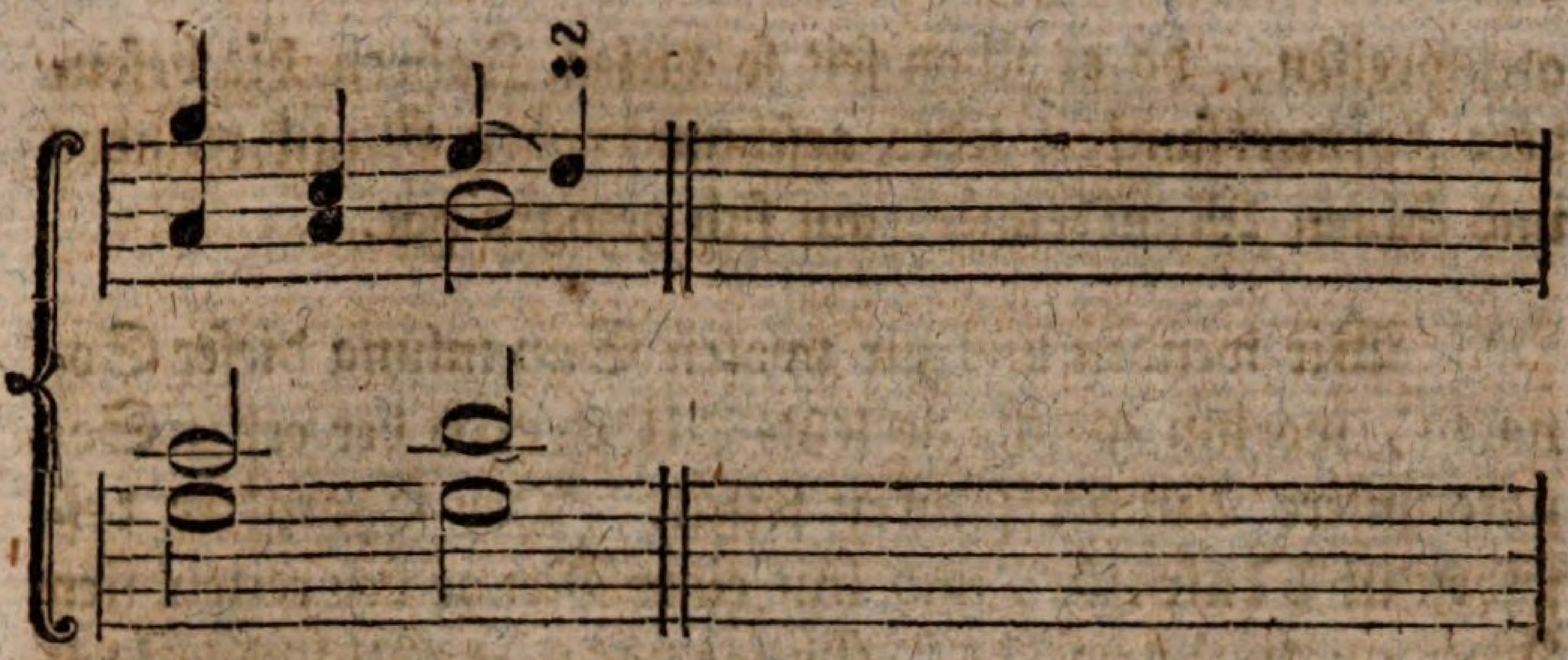
Beym erſten Fall, wo der Hauptgedanke ins B dur verſetzt wurde, wird die Harmonie nach Endigung des Hauptſatzes wiederum ins G moll vermittelſt eines Nebenſatzes zurückgeführt, und auf folgende Weiſe in die Haupttonart hinein modulirt. Z. E.





Im zweyten Fall, wo die Verſetzung kühner und entfernter war, iſt auch die Herauswickelung gewagter, aber doch immer ſo fein, daß man das Gefühl der Verſetzung ſehr allmählig verliert, und ſanft zum Gefühl der Haupttonart mit fortgezogen wird. Z. E.





Alſo, vom Feuer eines Genies belebt, und vom Verſtande cultivirt, kann jede Muſikgattung gedeyhen, ſie ſey auch welche ſie wolle. Nur eine von dieſen beyden Kräften allein, thut es noch nicht. Sie müſſen beyde zuſammen kommen. Das Genie muß ſich von der Vernunft einen Zaum anlegen, und leiten laſſen, wenn es nicht oft ſein Feuer unnütz verſchwenden, und anſtatt eines nützlichen Einfluſſes auf alles, worüber es ſich verbreitet, Schaden und Verwüſtungen anrichten ſoll. Man nehme daher ſo lange gute Muſter, in welchen Natur und Kunſt gleich wirkſam geweſen ſind, bis man im Stande iſt, ſich ſelbſt das Verhältniß zu beſtimmen, in welchem dieſe beyden Kräfte nothwendig gegeneinander ſtehen müſſen. Und wer könnte hier wohl beſſer zum Muſter dienen, als der, von dem man vielleicht mit mehrerm Rechte, als es Gori (*) von Michel Angelo ſagte, ſagen kann:

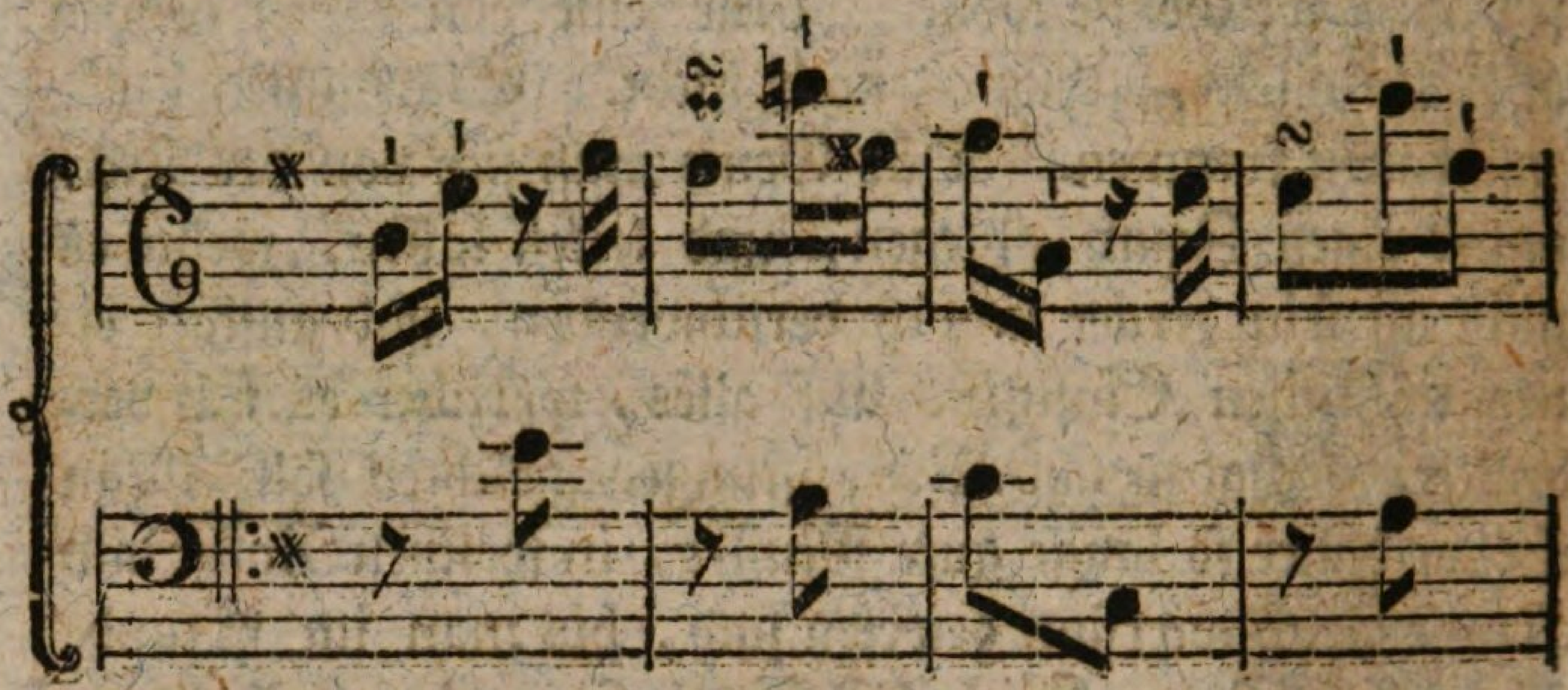
„Quantum in natura ars, naturaque poſſit in arte,
Hic, qui naturae par fuit, arte docet“?

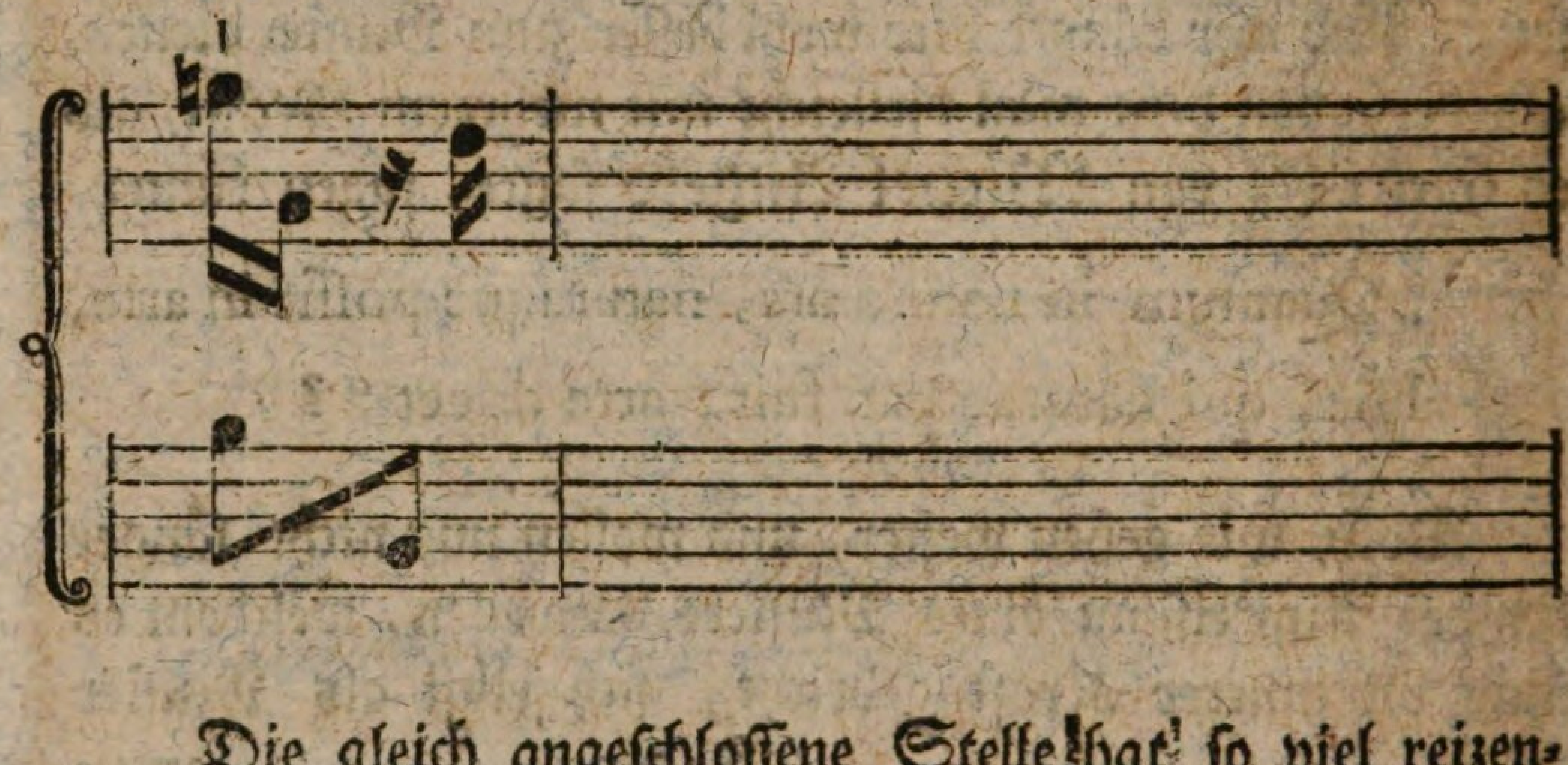
Doch, wir gehen weiter, und wollen uns nicht länger bey der Anpreiſung eines Muſters verweilen, welchem es nicht an innerer Kraft gebricht, ſich ſelbſt als Muſter

(*) Ant. Franc. Gori, ein berühmter Florentiniſcher Gelehrter, gab 1746 eine Lebensbeſchreibung von Michel Angelo heraus, mit dem angeführten Motto zur Ueberſchrift.

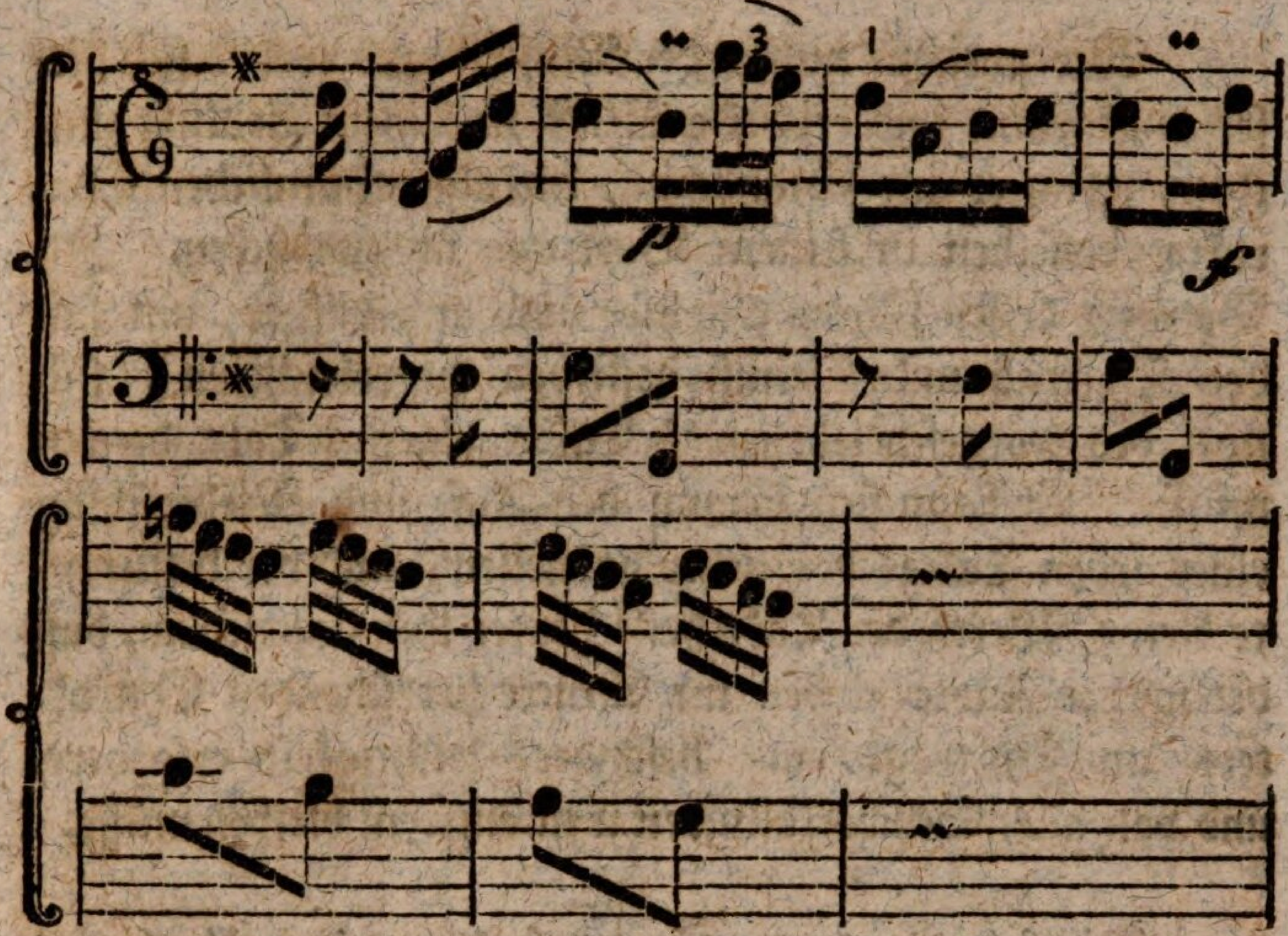
anzupreiſen, da es ſchon ſeit ſo vielen Jahren die beſondere Aufmerkſamkeit jedes geſchmackvollen Muſikfreundes und ächten Muſikkenners auf ſich gezogen hat.

Wir wenden uns zur zwoten Sammlung dieſer Sonaten, worinn gleich das letzte Allegretto der erſten Sonate unſere Aufmerkſamkeit feſſelt. Der Charakter deſſelben iſt Naivität, und mit einer Menge der reizendſten Wendungen unterſtützt. Einige der vortrefflichſten Stellen wollen wir auszeichnen. Z. E.

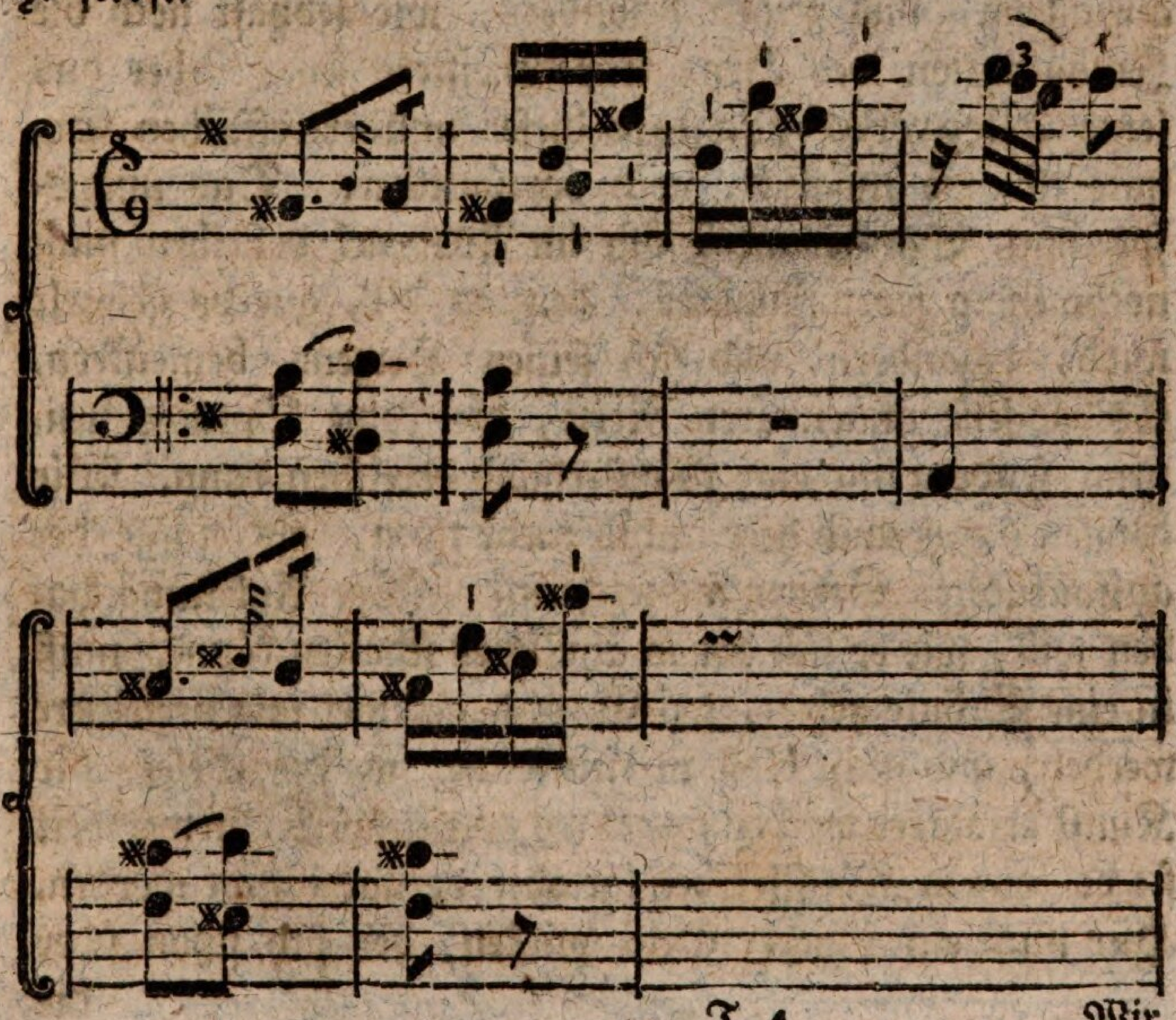




Die gleich angeſchloſſene Stelle hat ſo viel reizendes und unſchuldiges, daß wir ſie gleichfalls herſetzen wollen. Z. E.



Der zweyte Theil dieſes reizenden Stücks fängt mit dem verſetzten Hauptſatze an, und nimmt ſich mit der darauf folgenden Erhöhung vortrefflich aus. Man ſehe ſelbſt.

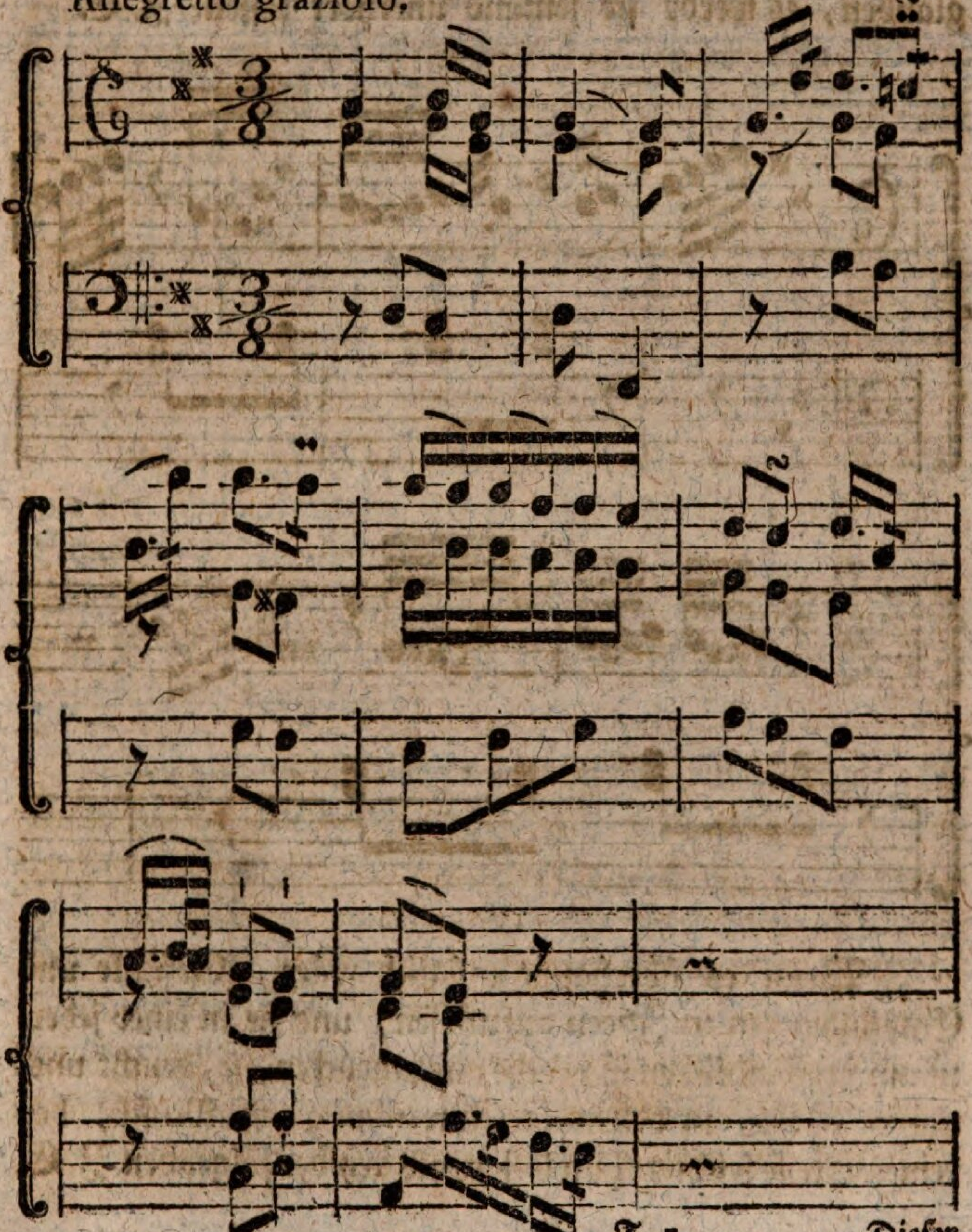


Wir zweifeln nicht, der Muſikfreund werde ſich dieſes angenehme und reizende Stück zu ſeinem Liebling machen, wenn er im Stande iſt, den eigenthümlichen Charakter deſſelben in ſeinem Vortrage auszudrücken. In Betracht deſſen führen wir hier noch an, daß er, um ſich den Vortrag und Genuß deſſelben zu erleichtern, ſich ſtatt des vorgeſchriebenen $\frac{1}{4}$ Takts einen $\frac{2}{8}$ Takt denken müſſe. Er kann ſich ſodann den Auf- und Niederſchlag eines jeden Taktes deutlicher vorſtellen, und der beſtimmte kleine Werth der Takttheile deutet ihm zugleich an, daß der wahre Ausdruck des im Stücke herrſchenden Charakters im Vortrage eine beſondere Leichtigkeit erfordere, und von aller Schwerfälligkeit weit entfernt bleiben müſſe.

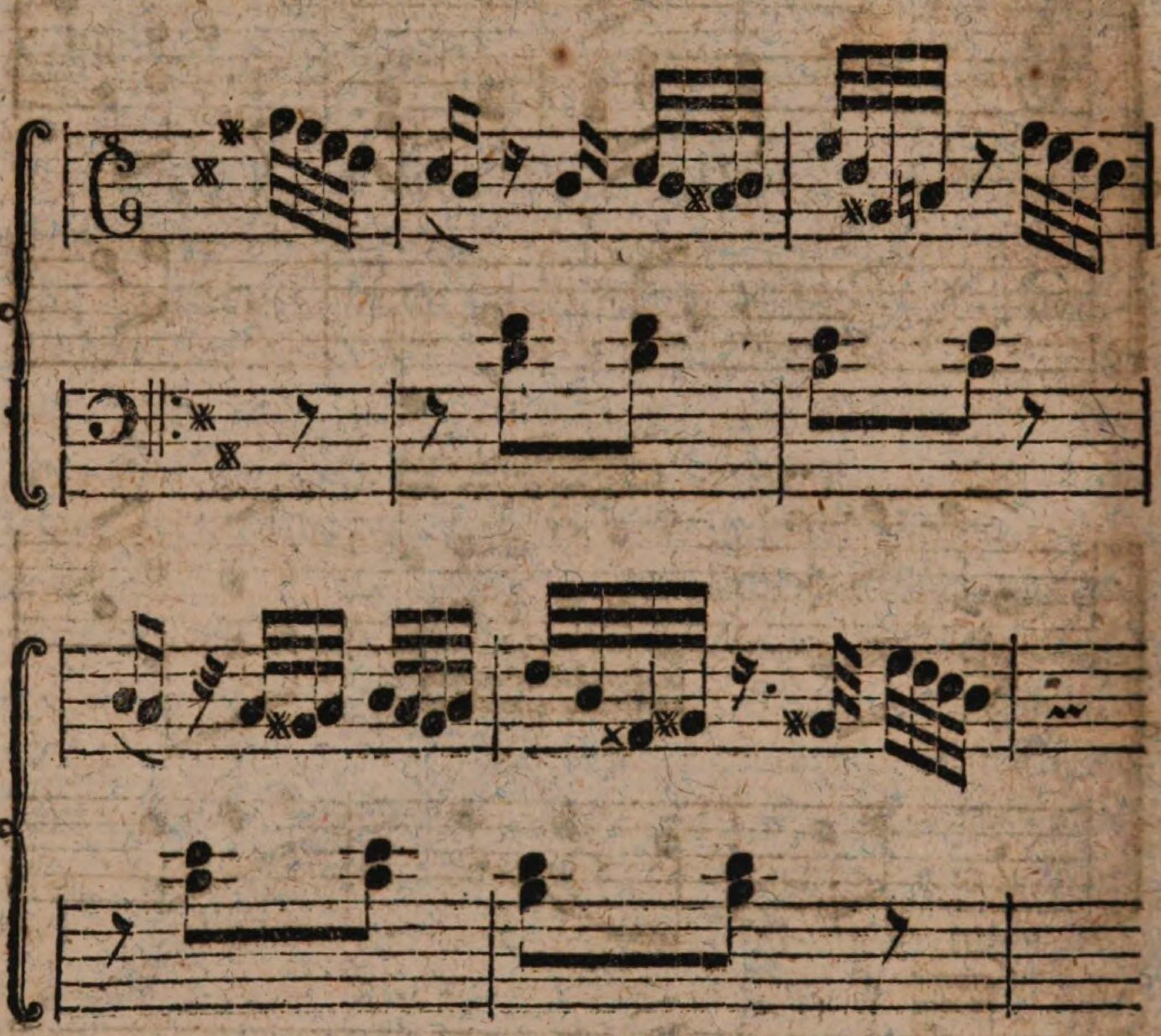
Die folgende zwote Sonate halten wir, überhaupt genommen, für die vorzüglichſte in der zwoten Sammlung. Die Heiterkeit, Laune und mannichfaltigen Originalwendungen, in dem erſten Allegretto derſelben, ſind ſehr auffallend, und zeigen beſonders, wie lebhaft noch die Imagination des Hrn. Capellmeiſters ſey. Aber das letzte Allegretto grazioſo dieſer unübertrefflichen Sonate iſt, wo möglich, noch vorzüglicher. Das unausſprechlich Sanfte und Süße im Ausdruck deſſelben muß nothwendig jeden Zuhörer, dem es NB. gut vorgeſpielt wird, bezaubern, und ſich ſeines Herzens bemeiſtern. Es hat jene unnenbaren Reize, die keine Sprache nennen, ſondern nur eine Meiſterhand erreichen kann. Wir können daher auch hier nichts mehr thun, als einige der auffallendſten Stellen auszeichnen. Wer Anleitung haben will, wie er ſich etwas ähnliches ſchaffen könne, muß in eine Schule gehen, wo Gefühle gebildet und verfeinert werden, und nicht bloß in eine ſolche, wo die Geſetze der Kunſt erläutert werden, und wo gezeigt wird, in wie weit ſie von einem Künſtler befolgt oder vernachläſſigt worden. Hier muß ein innerer Geiſt wirken, der ſich ſchon über

die Geſetze der Kunſt hinaufgeſchwungen hat; der zwar nicht wider die Geſetze handelt, aber ſich in eine Sphäre verſetzt hat, in die ſie ihn nicht leiten konnten, und alſo mehr thut, als irgend ein Geſetz von ihm verlangen kann. — Um uns jedoch nicht zu ſehr in dieſen angenehmen Gegenſtand zu vertiefen, und, vom Zauber deſſelben hingeriſſen, in Exclamationen auszubrechen, wollen wir unſerm Vorhaben gemäß einige Stellen herſetzen. Das Thema dieſes reizenden Stücks iſt folgendes:

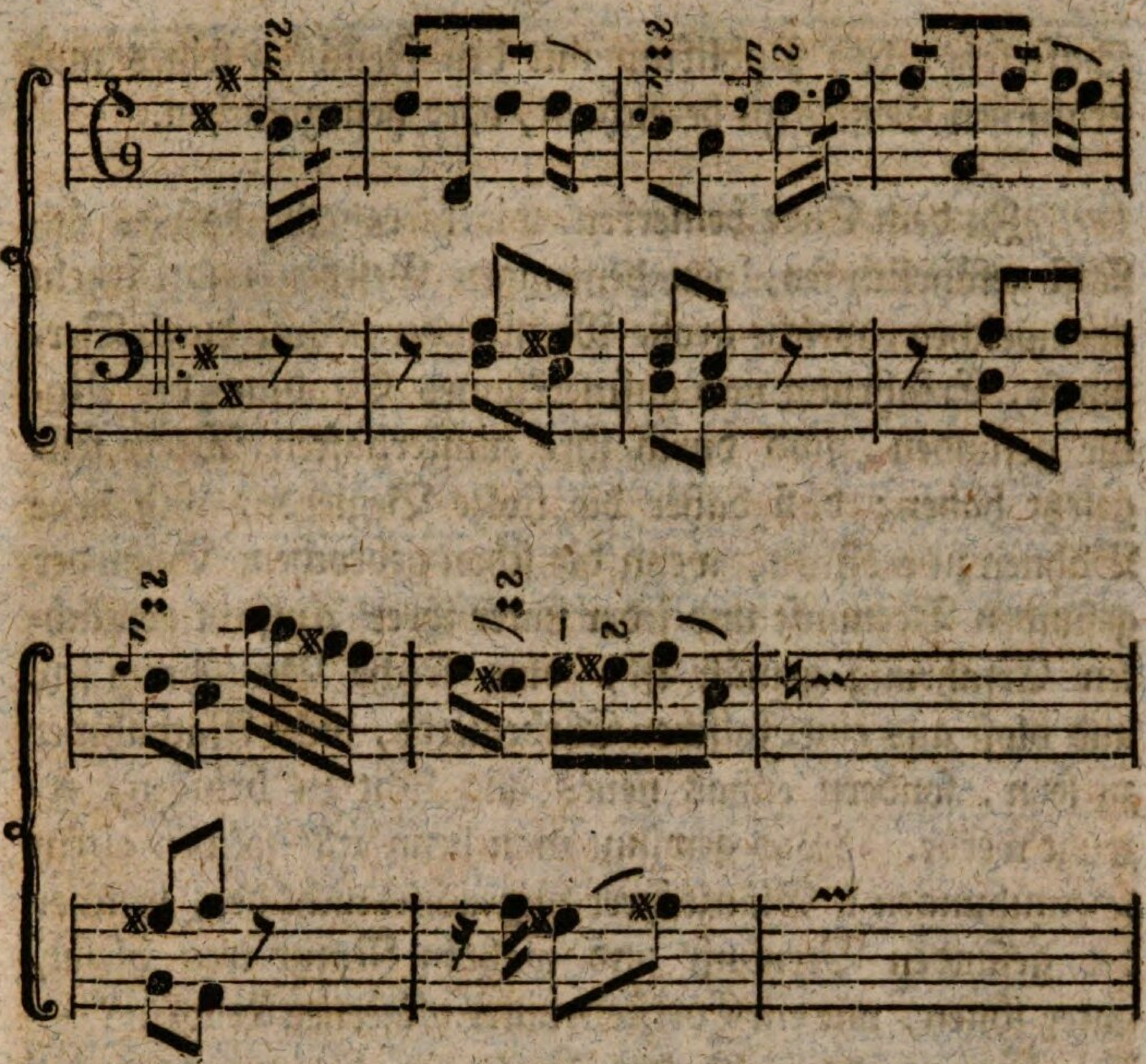
Allegretto grazioſo.



Dieſer nämliche Satz wird hierauf, dem Charakter des Ganzen entſprechend, verändert, und ſtatt daß die Harmonie zuerſt in die Dominante geleitet wurde, ſchließt ſie jetzt in dem Hauptton D dur. Die hierauf folgende Stelle iſt eine der zärtlichſten und ſprechendſten. Es iſt als wolle ſie den Zuhörer bitten, ihr ein geneigtes Ohr zu gönnen, und auf die angenehmen Dinge, welche ihm in der Folge des Stücks gleichſam noch geſagt werden ſollen, aufmerkſam zu ſeyn, und die Bitte iſt ſo rührend, ſo ſanft, unſchuldig und gutherzig, daß wir nicht glauben, es werde ſie jemand unerhört laſſen. Z. E.



Wenn es überhaupt möglich wäre, Gefühle und Empfindungen in Ideen aufzulöſen, und ſie in einer jedermann verſtändlichen Sprache auszudrücken, ſo, deucht uns, müßte es ſich, in beſonderer Anwendung auf Muſik, bey keiner Stelle leichter thun laſſen, als bey der folgenden. Z. E.



Ueberhaupt iſt der Charakter dieſes ganzen Stücks, wie die ſchmeichelhafte Rede eines höflichen und ſüßen Schwätzers, der ſichs recht angelegen ſeyn läßt, das Gefühl ſeiner Zuhörer auf alle Weiſe zu ſtreicheln, und zu dem Ende jedes ſeiner Worte mit Süßigkeit und Annehmlichkeit vorträgt.

Die mannichfaltigen vortrefflichen Wendungen, die dieſes Stück außer den angezeigten noch enthält, indem es ſeinen Charakter vom Anfang bis ans Ende behauptet, und überall die reizendſte und bedeutungsvolleſte Melodie, Reichthum an ſchönen und neuen Modulationen, und das Gepräge des Bachiſchen Genius hat, übergehen wir, und machen zum Beſchluß unſerer Anzeige bloß noch einige allgemeine Bemerkungen, die nicht ſowohl dieſe Sonaten, als vielmehr den Tonkünſtler angehen, der ſich in Bereit-

ſchaft

ſchaft ſetzt, das Publikum mit den Früchten ſeines muſikaliſchen Geiſtes zu bereichern, oder heimzuſuchen.

Zu dem Ende bemerken wir hier noch, daß es äuſſerſt gefährlich ſey, von denjenigen Geſetzen und Regeln abzuweichen, welche große Meiſter der Kunſt durch Vernunft, Erfahrung und aufmerkſames Studium der Natur gefunden, und durch ihre muſterhaften Werke feſtgeſetzt haben; daß daher die ſtolze Begierde, ſich neue Bahnen zu eröffnen, wenn die ſchon gebrochene Bahn der geſunden Vernunft und jeder unter ihrer Aufſicht gemachten Erfahrung gemäß iſt, eine freche Bemühung ſey, und bloß aus einer falſchen Ehrbegierde, nicht Nachahmer zu ſeyn, ſondern etwas neues ans Licht zu bringen, erzeugt werde. Was gewinnt man denn mit ſolchen eiteln Bemühungen? Glänzt ihrer ungeachtet nicht der, welcher der geſunden Vernunft und wahren Natur treu bleibt, unter ihnen, wie ein Edelſtein unter gläſernen Tropfen? — Pouſſin wurde unter den Franzoſen Peintre pour les gens d'eſprit genannt, weil er nie wider das Coſtume, und überhaupt wider die von der geſunden Vernunft erfundenen und beſtätigten Regeln verſtieß; eben ſo giebt es auch Muſiciens pour les gens d'eſprit, und unſer Verfaſſer ſteht oben an. Wollte man nun nicht lieber unter dieſe Claſſe als Nachahmer gehören, als ein Original pour les gens ſans eſprit ſeyn? — Könnte man nicht denken, daß, wenn es gleich nicht möglich ſey, den Originalgeiſt und die ſämtlichen Vorzüge unſers Verf. zu erreichen, es doch ſchon zur Ehre gereiche, ihm nur nachzueifern? — Die bloße Begierde auf eine ſo hohe Stufe zu gelangen, auf welcher er ſteht, iſt ſchon Ehre genug.

3. Sechs

3.

Sechs Sonaten für das Clavier von Daniel Gottlob Türk, erſte Sammlung, 1776; ſechs Sonaten ꝛc. zwote Sammlung, 1777. Leipzig und Halle, in Commiſſion bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. Beyde Sammlungen zuſammen mit Vorrede und Pränumeranten-Verzeichniß 25 Bogen, groß Notenformat.

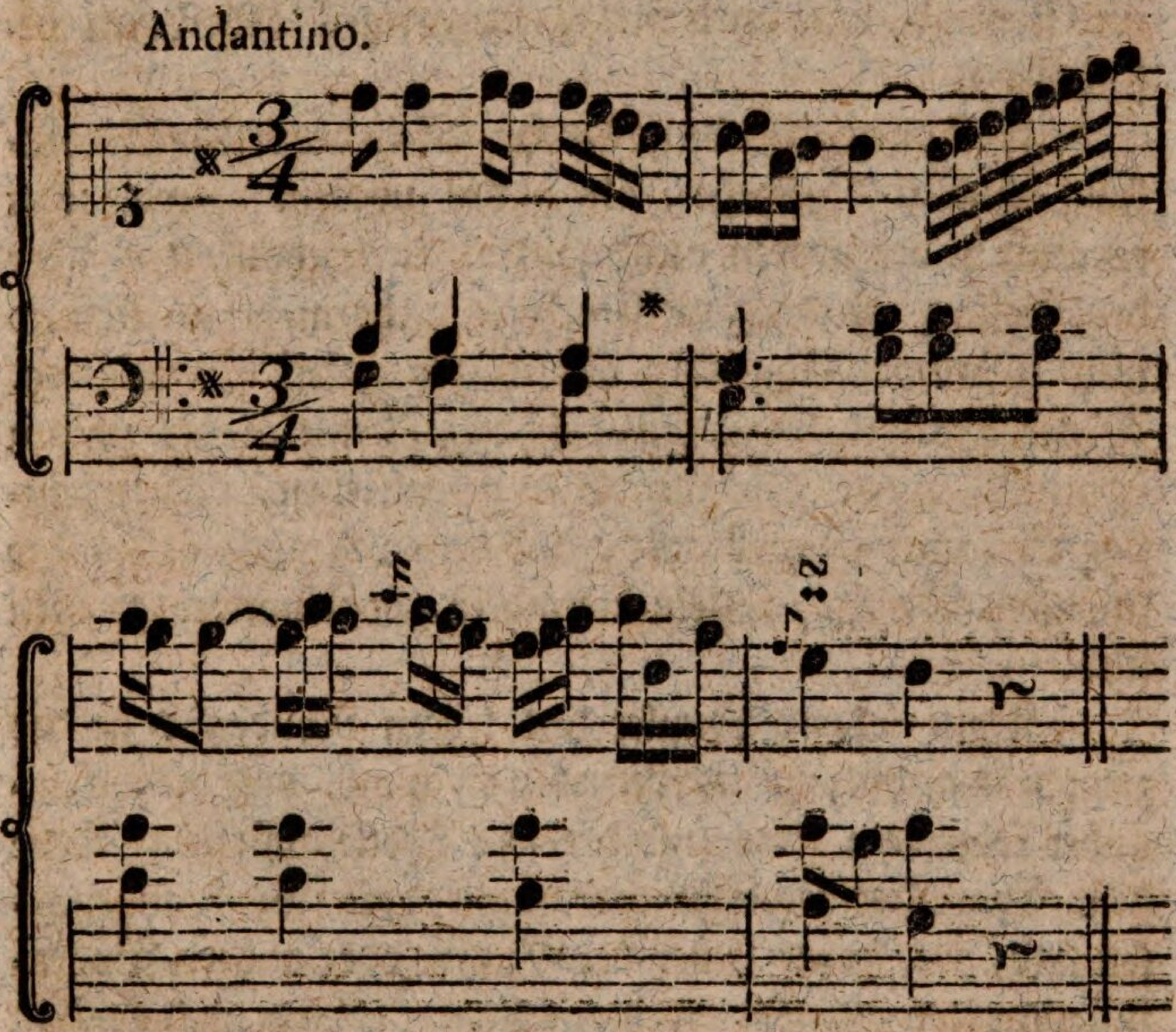
Die allgemeine gute Aufnahme, welche dieſen Sonaten, hauptſächlich aber der erſten Sammlung, widerfahren iſt, iſt ein unläugbarer Beweis, daß ſie etwas in ſich enthalten müſſen, welches über das gewöhnliche Modeverdienſt hinaus geht, und deswegen beſonders bemerkt zu werden verdient. Es findet ſich auch in der That, daß das Publikum nicht unrichtig entſchieden, und durch den Beyfall, womit es dieſe Sonaten aufgenommen, dem Hrn. Verfaſſer derſelben nichts als Gerechtigkeit hat widerfahren laſſen. Worinn dieſes Verdienſt eigentlich beſtehe, wodurch ſich der Hr. Verfaſſer, ohne Modecomponiſt zu ſeyn, und ſeyn zu wollen, einen ſo anſehnlichen Beyfall verſchafft, und einen anſehnlichen Theil des muſikaliſchen Publikums ſich genießbar gemacht hat, wollen wir unſern Leſern in wenig Worten ſagen, und dann einige Anmerkungen beyfügen, von denen wir wünſchen, daß ſie der Hr. Verf. nicht als Tadel, ſondern als den Rath eines Freundes anſehen möge, welcher jedem Vortheil, der durch irgend eine Bemühung der Aufnahme der Tonkunſt zu erwachſen ſcheint, gerne die ausgebreitetſte Wirkſamkeit verſchaffen möchte. Daß dieſes der Fall hier ſey, daß dieſe Sonaten durch die Leichtigkeit, die ſie außer andern Vorzügen in ſich enthalten, verurſachen können,

nen, daß man ſich vielleicht noch vor zehn Jahren, wie der Hr. Verf. meynt, ſchon ſatt geklimpert habe, und ſeine Ohren zum Genuß beſſerer Schönheiten bereite, davon glauben wir überzeugt zu ſeyn, und hauptſächlich alsdenn, wenn der Hr. Verf. diejenige Gattung von Muſik und muſikaliſchem Ausdruck am meiſten in Ausübung bringt, in welcher es ihm vor andern am beſten zu gelingen ſcheint. Dies ſoll die Abſicht einiger wenigen Anmerkungen ſeyn, die wir kürzlich über die Compoſitionen des Hrn. Verf. im allgemeinen machen wollen.

Eine ſchöne, edle und ſehr faßliche Melodie iſt ein Hauptverdienſt, welches die meiſten Stücke dieſer Sonaten haben. Der Hauptcharakter dieſer Melodie iſt ſanft, und dieſer Zug ſcheint hier eigentlich das zu ſeyn, was jedes Kunſtwerk von dem innern Charakter ſeines Verfaſſers zu erhalten pflegt. Es ſcheint vom Temperamente abzuhängen. Unſer Verf. iſt daher auch da am glücklichſten, wo ſein Ausdruck ſanft iſt. Er fließt ſo eben und ſanft dahin, wie ein ſanft und etwas ſchwach rieſelnder Bach. Wir halten dafür, dieſes ſey gerade die Provinz der muſikaliſchen Schreibarten, worinn ſich der Hr. Verf. niederlaſſen müſſe, und auch diejenige, die ihm in dieſen Sonaten am meiſten den Beyfall der Kenner und empfindſamen Muſikfreunde zugezogen habe. Die vorzüglichſten hieher gehörigen Stücke ſind folgende. Die erſte Sonate der erſten Sammlung aus C dur (unſerer Meynung nach nicht nur der Zahl nach, ſondern auch der innern Güte wegen, die erſte; die zierlichſte und edelſte Melodie, die Gleichheit des Ausdrucks, und der ſchöne Zuſammenhang der Gedanken, die alle nothwendig auseinander zu fließen ſcheinen, zeichnet ſie beſonders aus). Die zwote Sonate aus dem B dur (ebenfalls voll Ordnung und ſanften Ausdrucks). Die zween letzten Stücke der dritten Sonate aus dem D dur (das erſte Allegro di molto dieſer Sonate iſt zwar in ſeiner Art ebenfalls

ſchön,

ſchön, gehört aber doch unſerer Meynung nach nicht in die Provinz des muſikaliſchen Geſchmacks, die dem Hrn. Verf. die natürlichſte iſt). Die 4te Sonate aus dem G moll; das erſte Allegro con ſpirito dieſer Sonate hat große Schönheiten in ſeiner Art, wird aber vom folgenden Andantino übertroffen. Der außerordentlich fließende und faßliche Geſang deſſelben hat etwas gewiſſes in ſich, welches vom eigenen Vortrag der Violine abſtammt, und auf einem guten Clavichorde (auf welchem Inſtrumente überhaupt der Hr. V. alle dieſe Sonaten vorgetragen wiſſen will) von beſonders guter Wirkung iſt. Wir wollen doch den Anfang davon auszeichnen. Z. E.



Wenn der Baß beym Uebergang des erſten zum zweyten Takt etwas korrekter wäre, ſo würde der ſchöne Geſang noch mehr dabey gewinnen. Denn es bleibt doch

aus-

ausgemacht, daß das geringſte Verſehen in dieſem Punkte einem feinem Ohre anſtößig wird, und öfters die Wirkung der ſchönſten Melodie ſchwächt. Da die drey erſten Noten des zweyten Taktes im Diſcant im Grunde nur als eine Retardation der folgenden Hauptnote g anzuſehen ſind, ſo ſcheint daher die Mittelſtimme mit dem Diſcant in Octaven zu gehen. Bey der übrigen meiſtentheils richtigen Harmonie des Hrn. V. würden wir dieſer Kleinigkeit nicht erwähnt haben, wenn ſie nicht gerade bey einer ſo vorzüglich ſchönen Melodie eingeſchlichen wäre, und beſorgen ließe, in den Augen eines etwas ekeln Muſikliebhabers dadurch von ihrem Werthe etwas zu verlieren. Die 6te Sonate aus dem F dur (gleichfalls ſehr ſangbar und fließend, und wird mit einem artigen Rondeau beſchloſſen).

Faſt durchgehends iſt der Hr. V. in der erſten Sammlung glücklicher geweſen, als in der zwoten. Zwar fehlt es auch in der zwoten nicht gänzlich an Schönheiten, aber der Geſang iſt doch meiſtentheils nicht mehr ſo fließend und zuſammenhängend, als in der erſten Sammlung. Dieſer Mangel am Zuſammenhang ſcheint in der zwoten Sammlung hauptſächlich daher zu entſtehen, daß zu häufige Einſchnitte angebracht, und dadurch auch öfters die ſchönſten Stellen, einzeln betrachtet, voneinander geriſſen ſind. —

Vom letzten Couplet des letzten Rondeaus in der zwoten Sammlung merken wir noch an, daß die aufeinander folgenden zwey und dreyßig Theile auf einem Tone dem Charakter des Clavichords auf keine Weiſe angemeſſen ſind, und daher lieber der Violine oder andern Bogeninſtrumenten gelaſſen werden ſollten. Man nehme das Tempo dieſes Rondeaus auch noch ſo mäßig, ſo wird es doch allemal, auch auf einem Clavichord mit der prompteſten Anſprache, ſchwer fallen, dieſe aufeinanderfolgenden 32 Theile rein und diſtinkt genug heraus zu bringen.

Mit

Mit Sechzehntheilen aber geht es vollkommen gut an, und thut auch in der That beſſere Wirkung.

Wenn alſo der Hr. V. unſer muſikaliſches Publikum künftig mit mehrern Compoſitionen fürs Clavier beſchenken will, ſo glauben wir, er werde ſich immer den meiſten Beyfall verdienen, wenn er die Provinz des ſanften Schönen bearbeitet, und überhaupt ſein vorzügliches Talent zum faßlichen und beynahe jedermann verſtändlichen Geſange in Wirkſamkeit erhält. Dadurch, glauben wir, wird er im Stande ſeyn, nicht nur der Aufnahme der Tonkunſt überhaupt beförderlich zu ſeyn, ſondern auch insbeſondere durch ſeine Leichtigkeit und Faßlichkeit den Liebhaber anzureizen, daß er ſeine bloßen Klimpereyen fahren laſſe, und reellere muſikaliſche Schönheiten ſuchen und genießen lerne. Die Erreichung eines ſo edlen und nützlichen Endzwecks verdient gewiß Beſtreben und Sorgfalt; und wenn es gelingt, wie wir nicht zweifeln, nicht weniger Dank und Beyfall.

IV.

Hiſtoriſche Nachrichten.

1.

Auszug aus Carſten Niebuhrs Reiſebeſchreibung von Arabien und andern umliegenden Ländern.

Ein großer Zeitvertreib der Egypter, Syrer und Araber iſt, des Abends in den Caffeehäuſern zu ſitzen, eine Pfeife Tobak zu rauchen, und ihre Hiſtorienerzähler, Muſikanten und Sänger zu hören, welche dieſe Oerter beſuchen, um eine Kleinigkeit zu verdienen. Hieran finden die Morgenländer, welche oft ganze Stunden in Geſellſchaft ſitzen, ohne ein Wort mit ihren Nachbarn zu ſprechen, ein ſehr großes Vergnügen.

Für einen angeſehenen Türken und Araber wird es unanſtändig gehalten, die Muſik zu verſtehen und zu tanzen. Weil alſo die vornehmen Morgenländer ſelbſt keine große Kenner der Tonkunſt ſind, und diejenigen, welche ſich darauf legen, nicht ſo gut bezahlt werden, wie bey uns, ſo wird man ſich gar nicht wundern, daß dieſe Kunſt hier nicht ſo hoch geſtiegen iſt, wie in Europa. Weder in Egypten, Arabien noch Indien habe ich bemerken können, daß man verſtanden hätte, eine Melodie zu Papier zu bringen. Und ob man gleich in den türkiſchen Provinzen ſagte, daß einige große Künſtler zu Conſtantinopel dazu geheime Zeichen hätten, ſo habe ich doch auch hier, ſelbſt unter den Derwiſchen von dem Orden Mevlani, die bekanntermaaßen die größten Tonkünſtler der Türken ſind, keinen antreffen können, der die Noten nur gekannt hätte. Indeſſen ſind auch nicht alle morgenländiſche Sänger und Muſikanten gleich ſchlecht.

Ich habe oftmals Schechs ein Stück aus dem Koran ſingen hören, welches mir wegen der natürlichen Muſik, indem ſie ihre Stimme niemals zu hoch zwingen, ſehr wohl gefiel, und ich war in einigen türkiſchen Concerten zu Bagdad und Conſtantinopel, die zwar nicht mit den unſrigen verglichen werden konnten, aber meiner Meynung nach von einem jeden Europäer, der nicht eben eine große Kunſt erwartet, mit Vergnügen würden gehört worden ſeyn. Ein reiſender Europäer hört in den Morgenländern ſelten eine andere Muſik als die auf den Straßen, und dieſe iſt ſehr ſchlecht. Den Abend vor unſerer Abreiſe von **Kahira** nach **Damiat** ſangen unſere Matroſen einige Liebeslieder, in welchen ſie ihre Geliebten mit den Gurken von **Damaſk**, und ihre großen ſchwarzen Augen mit den Augen einer **Ghaſell** verglichen; ſie erhoben die Schönheit ihrer gelben Hände und rothen Nägel u. d. gl. Die Melodie aller ihrer Lieder war abwechſelnd, nämlich ein Vorſänger ſang eine Strophe, und die übrigen wiederholten dieſelben Worte und dieſelbe Melodie um drey, vier oder wohl fünf Töne niedriger. Alsdenn fuhren ſie erwähntermaaßen fort, und weil es ihnen an einer Handtrommel fehlte, um den Takt dazu zu ſchlagen, ſo klatſchten alle mit den Händen. Das Schreyen der egyptiſchen Tänzerinnen wird auch kein Europäer ſchön finden. Hingegen gefällt unſere Muſik den Türken und Arabern eben ſo wenig. Die Melodien der Morgenländer ſind alle ernſthaft und ſimpel. Sie verlangen von ihren Sängern, ſie ſollen ſo deutlich ſingen, daß man jedes Wort verſtehen kann. Wenn verſchiedene Inſtrumente zuſammen geſpielt werden, und noch dazu geſungen wird, ſo hört man von allen faſt dieſelbe Melodie, wenn nicht etwa einer einen beſtändigen Baß, nämlich durchgehends denſelben Ton, darzu ſingt oder ſpielt. Und ſo wie dieß eben nicht nach unſerm Geſchmack iſt, ſo können ſie auch nicht viel ſchönes in der Muſik der Europäer finden.

den. Ich habe davon Beyſpiele in den Morgenländern gehabt. Zu Kahira hatten wir ein Concert, in welchem einige Kaufleute, einige Mönche, Herr Baurenfeind und ich ſpielten. Als wir vergnügt zu Hauſe giengen, und glaubten für dieſe Gegend ſehr wohl geſpielt zu haben, trafen wir auf der Straße und im Dunkeln einen Egypter an, der ein Lied ſang, und einen andern, der auf der Flöte dazu blies. Dieß gefiel einem unſerer Bedienten aus Sennar ſo wohl, daß er ausrief: Bey Gott, das iſt ſchön, Gott ſegne euch. Wir verwunderten uns hierüber gar ſehr, und fragten ihn, wie ihm unſer Concert gefallen hätte? Eure Muſik iſt ein wildes und unangenehmes Geſchrey, ſagte er, woran kein ernſthafter Mann Vergnügen finden kann. Herr Baurenfeind (*) und ich, ſpielten ſonſt noch einigemal in Gegenwart vornehmer Araber, die uns beſuchten. Und obgleich dieſe nicht ſo gerade heraus tadelten, ſo glaubten ſie doch, daß ihre Muſik weit männlicher, und daher ſchöner wäre als die unſrige.

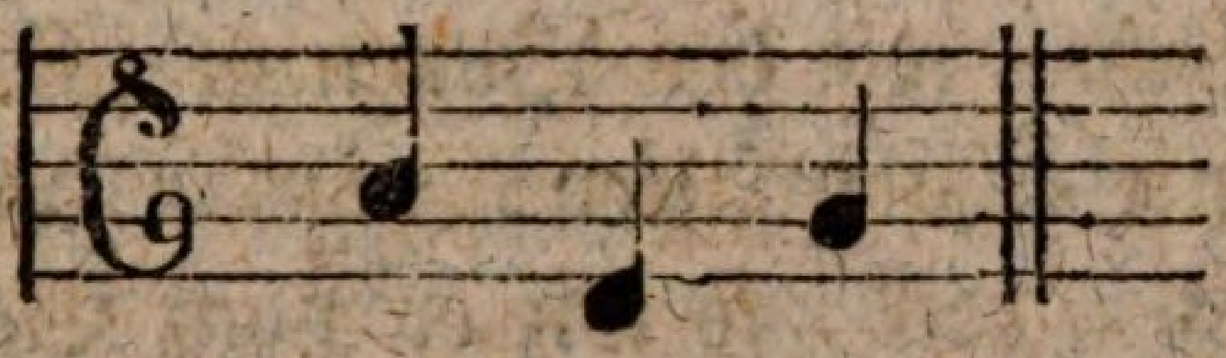
Da ich ſelbſt nur ein mäßiger Tonkünſtler bin, und weder Zeit noch Gelegenheit hatte, mich von den Morgenländern in ihrer Art zu muſiciren unterrichten zu laſſen, ſo wußte ich kein beſſeres Mittel um den Europäern einigermaaßen einen deutlichen Begriff von dem Zuſtande der Muſik in dieſen Ländern zu geben, als die hier gebräuchlichen Inſtrumente zu zeichnen. (Man findet die Sammlung dieſer Inſtrumente auf der 26 Tabelle in Kupfer geſtochen; wir begnügen uns aber hier mit der bloßen Beſchreibung derſelben.)

1) Ein langes dünnes Saiteninſtrument, unten mit einem kleinen Bauch. Dieſes Inſtrument ſieht man vornehmlich

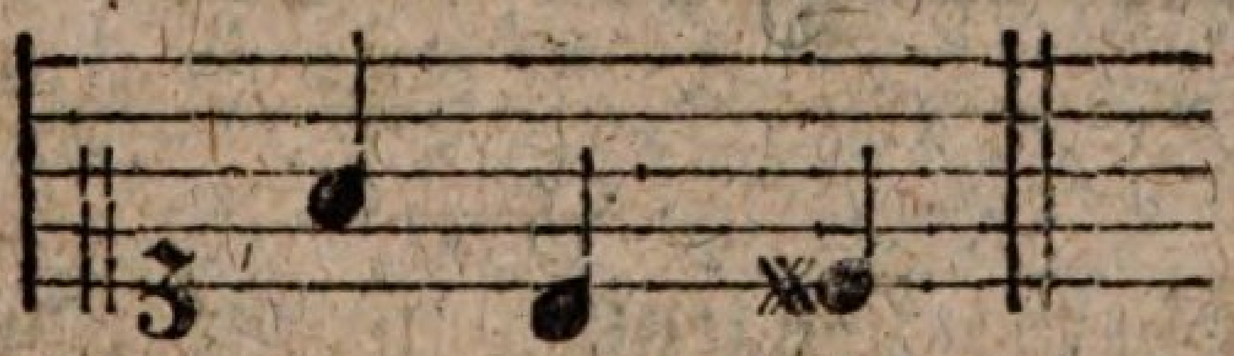
(*) Georg Wilhelm Baurenfeind war ein Maler und Kupferſtecher, und machte dieſe Reiſe in die Morgenländer als Zeichner mit, ſtarb aber auf der Reiſe.

nehmlich bey den Griechen, welche von den Inſeln aus dem Archipel nach Egypten kommen, und dieſe nannten es Jcitali in ihrer eigenen, und **Tambura** in der arabiſchen Sprache. Es hat zwo ſtählerne Saiten, die beyde auf einen Ton geſtimmt werden.

2) Ein etwas gröſſeres Inſtrument, beynahe von der nämlichen Form, nur mit einem verhältnißmäßig längern Bauch. Die Griechen nennen es **Sewuri**. Es hat gemeiniglich 4 ſtählerne und eine doppelte meſſingene Saite. Demjenigen, welches ich ſah, fehlten zwo Saiten, die übrigen 3 aber waren nach folgenden Noten geſtimmt.



3) Ebenfalls ein ähnlich geformtes, nur wiederum kleineres Inſtrument als das vorige. Es wird von den Griechen zu Kahira **Baglama** und **Tambura** genannt. Erſterer iſt wahrſcheinlich der griechiſche, und letzterer der allgemeine arabiſche Name für griechiſche Saiteninſtrumente. Dieß iſt von dem vorhergehenden nur in der Gröſſe unterſchieden, ſonſt hat es auch nur 3 Saiten, nämlich eine ſtählerne und zwo meſſingene, welche nach folgenden Noten geſtimmt werden.



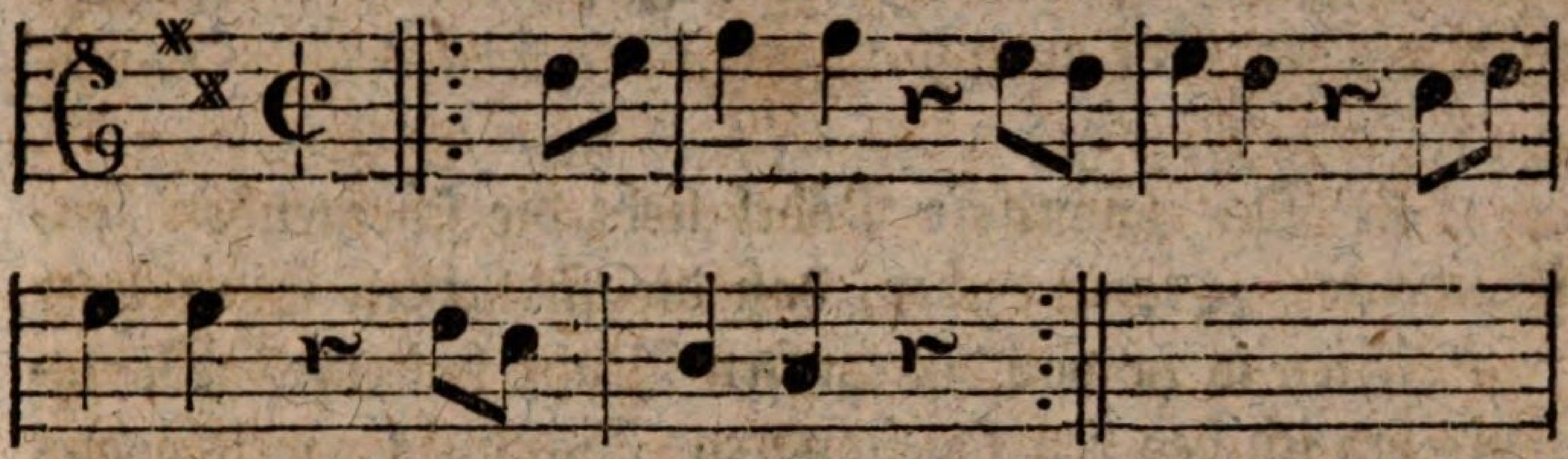
Um den Hals dieſer drey Inſtrumente ſind Darmſaiten gebunden, um die verſchiedenen Töne ſcharf angeben zu können. Sie werden mit einer Feder berührt, und zu allen wird gemeiniglich geſungen. Der Bauch dieſer Inſtrumente iſt von dünnem Holze, der Deckel iſt faſt gar nicht gekrümmt, und die Wirbel ſtehen nicht alle auf

den Seiten des Kopfes, ſondern einige davon aufrecht auf demſelben.

4) Ein Bogeninſtrument, in der bekannten Form der Lyra, wird auch von den Griechen Lyra genannt. Es hat 3 Darmſeiten, wovon die beyden äußern ſchon hoch liegen, und die mittlere noch höher. Sie werden nicht von oben gedrückt, ſondern von der Seite mit den Nägeln der Finger berührt, wie die Saiten der europaiſchen Leyer vermittelſt der Tangenten. Wenn ich nicht irre, ſo wurden bisweilen alle drey Saiten zugleich geſtrichen, und eine davon machte einen beſtändigen Baß. Dieß Inſtrument iſt nicht hoch, indeſſen wird es in eben der Stellung geſpielt, wie unſere Baßgeigen, und der Bogen iſt ſo ſchlecht, wie der Bogen zu allen arabiſchen Inſtrumenten mit Darmſaiten: nämlich er beſteht nur aus einem kleinen Stock, ſo wie er vom Baum geſchnitten iſt, und an dieſem ſind die Pferdehaare ſo los gebunden, daß ſie währendem Spielen mit dem kleinen Finger geſpannt gehalten werden müſſen. Der Bauch dieſer Lyra war von ſtarkem Holz. In dem Boden war ein kleines Loch, und der Steg, worauf die Saiten liegen, ſtand in zwey Löchern durch den Deckel, und auf dem Boden des Inſtruments. Die Stimmung dieſes Inſtruments iſt folgende.

5) Ebenfalls ein Bogeninſtrument, welches die Griechen Repab nennen. Es ſoll bisweilen drey Darmſaiten haben; aber diejenigen, welche ich zu Kahira ſah, hatten ihrer nur zwo, oder, in Ermangelung dieſer, zwo Saiten von Pferdehaaren, wovon die eine, eine große Terz höher geſtimmt war, als die andere. Der Bogen zu dieſem Inſtrumente iſt eben ſo ſchlecht, als der zu der Lyra.

Lyra. Der Fuß iſt von Eiſen, und geht durch den Bauch in den Hals. Der Bauch iſt gewöhnlich eine Cocusnuß, bisweilen auch von hartem Holz, und hat unten ein kleines Loch. Der Deckel iſt ein ausgeſpanntes Fell, wie auf unſern Trommeln. Dieß iſt das gewöhnliche Inſtrument der Fiedler, die mit den egyptiſchen Tänzerinnen herumgehen, und die folgenden Noten ſind die Melodie von einem Liede, welches die Tänzerinnen zu der Semendsje ſangen, und oft wiederholten.



Dieſes Inſtrument wird übrigens in eben der Stellung wie unſere Baßgeigen geſpielt.

6) Ein arabiſches Bogeninſtrument, oben ganz ſchmal und länglich, unten aber mit einem beynahe viereckichten Bauch, welches man **Marabba** nennt. Dieß Inſtrument ſoll zwo Saiten haben, aber dasjenige, welches ich zu **Kahira** in einem Caffeehauſe ſah, und nachher nach Hauſe kommen ließ, um es abzuzeichnen, hatte nicht mehr als eine Saite, und dieſe war von Pferdehaaren. Es iſt nicht über zween Zoll dick, hat unten und oben ein ausgeſpanntes Fell, und oben in dem Seitenſtücke nahe bey dem Halſe ein Loch des Reſonanz wegen. Dieß Inſtrument iſt alſo zugleich eine Art Violin und eine Trommel. Der Muſikant wußte ſich deſſelben auf beyderley Art ſehr gut zu bedienen, indem er bey gewiſſen Strichen mit dem Bogen ziemlich taktmäßig auf den Deckel als auf eine Trommel ſchlug. Die **Marabba** accordirt ziemlich gut zu der Stimme der gemeinen arabiſchen Muſikanten, die nämlich aus vollem Halſe ſingen.

7) Noch ein anderes Bogeninſtrument mit einer Saite, und einem ausgeſpannten Fell ſtatt des Deckels. Es iſt beynahe eben ſo geformt wie das vorige, und unterſcheidet ſich unten nur durch den rundern Bauch. (Hr. Niebuhr zeichnete dieß zu Basra. In Indien, zu Bagdad und Conſtantinopel ſah er noch einige andere muſikaliſche Inſtrumente, er hatte aber zu der Zeit andere Beſchäftigungen, als daß er ſie hätte abzeichnen können, und war zudem ſchon an die morgenländiſchen Gebräuche gewöhnt, daß ihm ihre Inſtrumente nicht mehr merkwürdig vorkamen.)

8) Der egyptiſche Pöbel liebt die ſchreyenden Inſtrumente, es ſcheint aber, daß die ſüdlichern Einwohner von Africa mehr von der ſanften Muſik halten. Wenigſtens ſah ich bey den ſogenannten Barbari, welche aus Dongola nach Kahira kommen, eine Art von Harfe, die ſie in ihrer Sprache Kuſſir, die Araber aber auch ſo wie die ausländiſchen Inſtrumente, welche mit einer Federſpule geſpielt werden, Tambura nennen, und dieß Inſtrument machte gewiß nicht viel Geräuſch. Der Bauch deſſelben iſt eine hölzerne Schüſſel, unten mit einem kleinem Loche, und oben mit einem ausgeſpannten Fell, welches in der Mitte höher als an den Seiten war, überzogen. Zween Stöcke, die oben durch einen dritten verbunden ſind, gehen ſchräg durch das Fell. Fünf Darmſaiten liegen über demſelben auf einem Steg. Wirbel findet man an dieſem Inſtrumente nicht, ſondern jede Saite wird dadurch geſtimmt, daß man mit ihr etwas Leinwand um den Querſtock windet. Die folgenden Noten zeigen, wie es geſtimmt werden ſoll, wenigſtens war das, worauf ein Barbari in meiner Gegenwart ſpielte, ſo geſtimmt.

Es wird auf zweyerley Art geſpielt: nämlich entweder mit den Fingern gekniffen, oder mit einem an der Seite hangenden Stücke Leder über die Saiten geriſſen, und mein Barbari tanzte während dem Spielen. Ein Band hinter dem Inſtrument dient, die Hand oder vielmehr die Finger bequem gegen die Saiten halten zu können. Sollte dieſes Inſtrument nicht viel ähnliches mit der Davidsharfe haben? (In der Art des Klangs vielleicht; der Figur, Umfang und Behandlung nach, aber gar nicht.)

9) Von allen türkiſchen Blasinſtrumenten macht dasjenige, welches man in Egypten Surme nennt, das größte Geräuſch. Dieß iſt aus ſieben Stücken zuſammengeſetzt, und hat ſeiner Figur nach viel ähnliches mit unſern Trompeten.

10) Ein kleineres Blasinſtrument, welches man in Egypten gleichfalls Surme nennt. Dieß iſt eine Art Hautbois mit ſieben Löchern und einem Daumenloche. Man hat noch eine andere Hautbois von eben der Figur und 21 Zoll lang. Dieſe ſoll, wegen ihres tiefern Tons, in den Morgenländern wahrſcheinlich eben das vorſtellen, was bey uns der Fagott. Die Trompete, Hautbois und verſchiedene Arten der Trommel ſind die Hauptinſtrumente bey der Feldmuſik, und alles macht in den Ohren der Europäer ein unangenehmes Geräuſch. Sie ſind auch ein Unterſcheidungszeichen des Rangs; denn ein Paſcha von 3 Roßſchweifen hat von jeder Art mehrere, als ein Paſcha von zwey Roßſchweifen, und dieſer hat deren mehrere, als ein Bey.

11) Eine Salamanie, oder eine türkiſche Flöte von Rohr, oben mit einem bleyernen Ring, oder auch wohl ganz von feinem Holz. Wenn dieß Inſtrument geblaſen wird, ſo wird es ungefähr in eben der Stellung

gehalten, wie unſere Flûtedouce. Es iſt ſehr ſchwer, darauf einen Anſatz zu bekommen, denn es hat kein beſonderes Mundſtück, ſondern iſt oben ganz offen. Ich ſah dieſe Flöte auch bey verſchiedenen Schäfern der Turkmannen in Perſien. Die Türken haben ſie alſo wahrſcheinlich noch von ihren Vorfahren aus Turkeſtan. Die Derwiſche Mevlevie, weche von den Europäern gemeiniglich die tanzenden Derwiſche genannt werden, blaſen dieſes Inſtrument am beſten. Weil dieſe Mönche die Muſik bey ihrem Gottesdienſte eingeführt haben (*), ſo findet man jetzt die größten türkiſchen Tonkünſtler unter ihnen, und beſonders dieſe Flöte ſcheint ihr Favoritinſtrument zu ſeyn.

12) Ein Blasinſtrument mit zwo Röhren, und eben ſo viel Mundſtücken, und wird Sumara genannt. Es hat eine kurze und eine lange Röhre; auf der kurzen wird die Melodie geſpielt, und die lange dient bloß dazu, um einen beſtändigen Baß zu machen, wie die lange Röhre an der bulgariſchen Sackpfeife. Letztere kann durch einige kleine Stücke, die an derſelben hangen, nach den verſchiedenen Tönen, woraus man ſpielt, verkürzt oder verlängert werden.

13) Eine Sackpfeife, Sumara el kürbe genannt, und in Egypten gebräuchlich. Das oberſte der beyden Flöten an derſelben iſt von hartem Holz, die untern weiten Oeffnungen ſind Hörner. Sie iſt nur ſchlecht in Vergleichung mit der bulgariſchen Sackpfeife. Nirgends in den Morgenländern hat mir auf freyem Felde ein muſikaliſches Inſtrument ſo wohl gefallen, als die Sackpfeife in Bul-

(*) In der Mahomedaniſchen Religion iſt die Muſik beym Gottesdienſte ausdrücklich verboten; hauptſächlich aber Inſtrumentalmuſik, indem Mahomed geglaubt hat, Gott wolle nur mit der Stimme des Menſchen gelobt ſeyn. S. Iournal du Voyage du Chevalier *Chardin* en *Perſe* et aux *Indes orientales*, pag. 320.

Bulgarien; ich weiß nicht, ob es wegen der Kunſt war, mit welcher man es allda zu traktiren weiß, oder weil die dortigen Melodien ſchon mehr nach dem Geſchmack der Europäer ſind, als der Türken und Araber ihre.

14) Die morgenländiſchen Trommeln ſind von verſchiedener Figur und Größe. Die große türkiſche Trommel wird Tabbel genannt. Dieſe wird horizontal gehalten, und an dem einem Ende mit einem dazu geſchnittenen Stücke Holz, und an dem andern mit einer kleinen Schwangruthe, (nicht zuſammen gebundenen Ruthe) geſchlagen. Sie gehört zu der Feldmuſik der vornehmen Türken, ingleichen wird ſie mit den übrigen Feldinſtrumenten bey den Hochzeitsproceſſionen in Kahira gebraucht. Sie hat einen breiten Reif an der einen Seite mit einem ausgeſpannten Fell überzogen. Im Rande ſind gemeiniglich dünne runde Scheiben von Metall, die auch etwas Geräuſch machen, wenn dieſe Trommel unten mit der einen Hand in die Höhe gehalten, und mit den Fingern der andern Hand geſchlagen wird. Kein muſikaliſches Inſtrument wird wohl in der Türkey ſo viel gebraucht, als dieſes. Denn wenn die Weiber in ihrem Harem tanzen oder ſingen, ſo wird allezeit auf dieſer Trommel der Takt dazu geſchlagen. Sie heißt Döff.

Man hat noch eine andere kleinere Trommel, deren Boden gemeiniglich von Holz, bisweilen aber auch von Kupfer iſt.

Noch eine andere, bey welcher ein Fell über einen von Thonerde gebrannten Topf, der eigentlich dazu von dieſer Figur gemacht iſt, geſpannt wird. Dieſe wird unter einen Arm gehalten, und mit der andern Hand geſchlagen. Man nennt ſie Durbekke. Einige Bettler in Jemen finden es für gut, ihre Gegenwart auf der Straße durch einen geiſtlichen Geſang anzuzeigen, wozu ſie eine Trommel ſchlagen. Weil es aber unbequem iſt, ein Inſtrument mit der einen Hand zu halten, und mit der

andern

andern zu ſchlagen, ſo machen ſie ſich eine kleine Trommel, wo ſie an jede Seite derſelben eine kleine Kugel hängen können, und die mit einem Handgriff verſehen iſt. Wenn alſo die Maſchine geſchwind bey dem Handgriff herumgedreht wird, ſo ſchlagen die Kugeln an beyden Seiten auf die Trommel, und der Bettler erreicht ſeine Abſicht mit großer Bequemlichkeit. Ich erinnere mich, zu Basra Derwiſche von dem Orden Kalendar oder Karendal geſehen zu haben, die vor den Thüren der Mahomedaner in ein großes Horn bließen, und dadurch zu erkennen gaben, daß ſie Almoſen verlangten.

Die kleinen metallenen Teller (Caſtagnetes), wovon die morgenländiſchen Tänzerinnen auf jede Hand zwey nehmen, nämlich über den einen Finger und den Daumen, können in dieſen Ländern auch mit zu den muſikaliſchen Inſtrumenten gerechnet werden. Zu der Feldmuſik hat man große Teller von eben der Figur. Die Flöte oder die Orgelpfeifen, mit welchen man den Gott Pan zu malen pflegt, ſah ich von Rohr, und in den Händen eines Bauern zu Kahira. Das ſogenannte Hackbret ſah ich bey einer türkiſchen Cammermuſik zu Bagdad, wo es eben ſo traktirt wurde, als bey uns. Eine Dame zu Alexandrien berührte die Saiten nicht mit kleinen Stöcken, ſondern mit den Fingern, die ſie zu dem Ende mit ſilbernen Nägeln gewaffnet hatte.

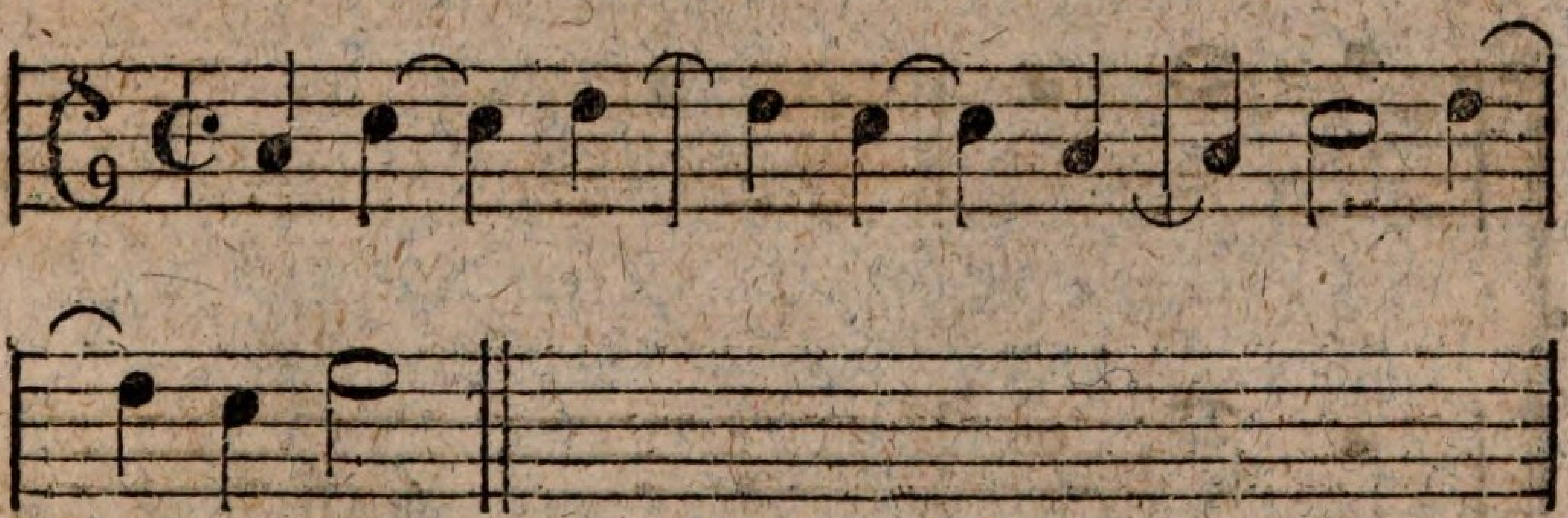
2.

Etwas von der Muſik der um den Südpol herum wohnenden Völker, aus Cooks Reiſe um die Welt.

Die Einwohner von Middelburg und Amſterdam, zwoer in Neu-Seeland nicht weit von Otaheite gelegenen Inſeln, vergnügen ſich auch oft mit Muſik. Sie ſingen ziemlich angenehm, und begleiten ihren Geſang

ſang mit Schnippchenſchlagen, gleichſam um Takt zu halten. Sie haben zweyerley Inſtrumente. Eine lange Flöte mit 4 Löchern, die ſie mit der Naſe blaſen, und eine, die mit der Doriſchen Pfeife der Alten viele Aehnlichkeit hat. Auch haben ſie eine Art von Trommel, die wie ein ausgehöltes Stück Holz ausſieht, und auf deren Seite ſie mit zween Trommelſtöcken trommeln.

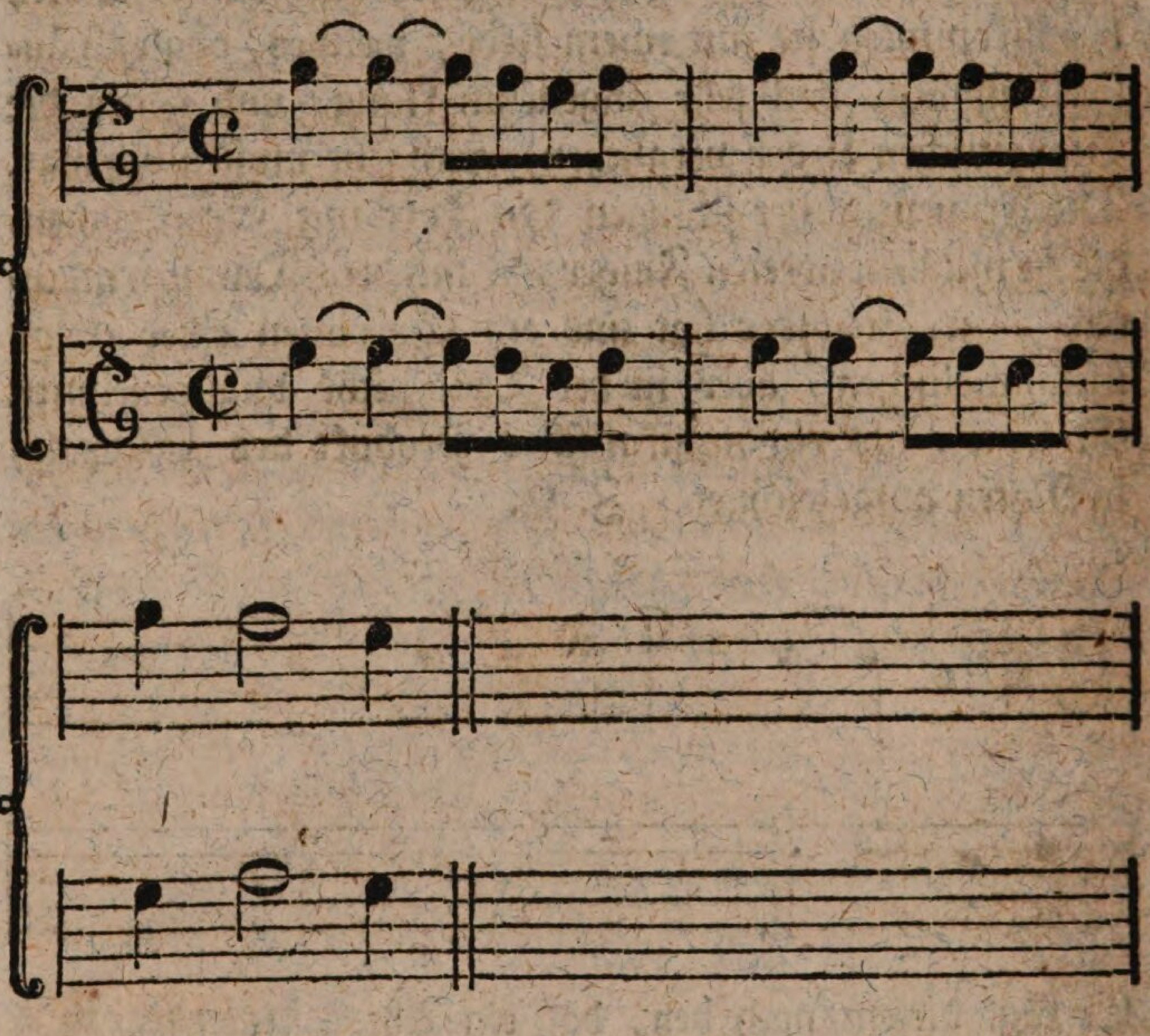
Als Hr. Forſter mit ſeinen Begleitern von einigen Einwohnern eingeladen wurde, ſie in ihren Wohnungen zu beſuchen, und ſie die Einladung annahmen, und zu ihnen giengen, wurden ſie bey ihrer Ankunft ſogleich von mehr als hundert Eingebohrnen umzingelt. Zwey oder drey Frauenzimmer, die ſich zugleich darunter befanden, bewillkommten ſie mit einem Liede, welches, obgleich äußerſt einfach, doch ſehr angenehm klang, und gegen die Otaheitiſchen Lieder verglichen, auch ſehr muſikaliſch war. Die Frauenzimmer ſchlugen den Takt mit Schnippchen, die ſie mit dem zweeten Finger und mit dem Daumen machten. Hr. Forſter hat uns ein Specimen einer etwas melancholiſchen, aber in der That nicht unangenehmen Melodie, als ein muſikaliſches Produkt des Südpols, in Noten aufgezeichnet. Z. E.



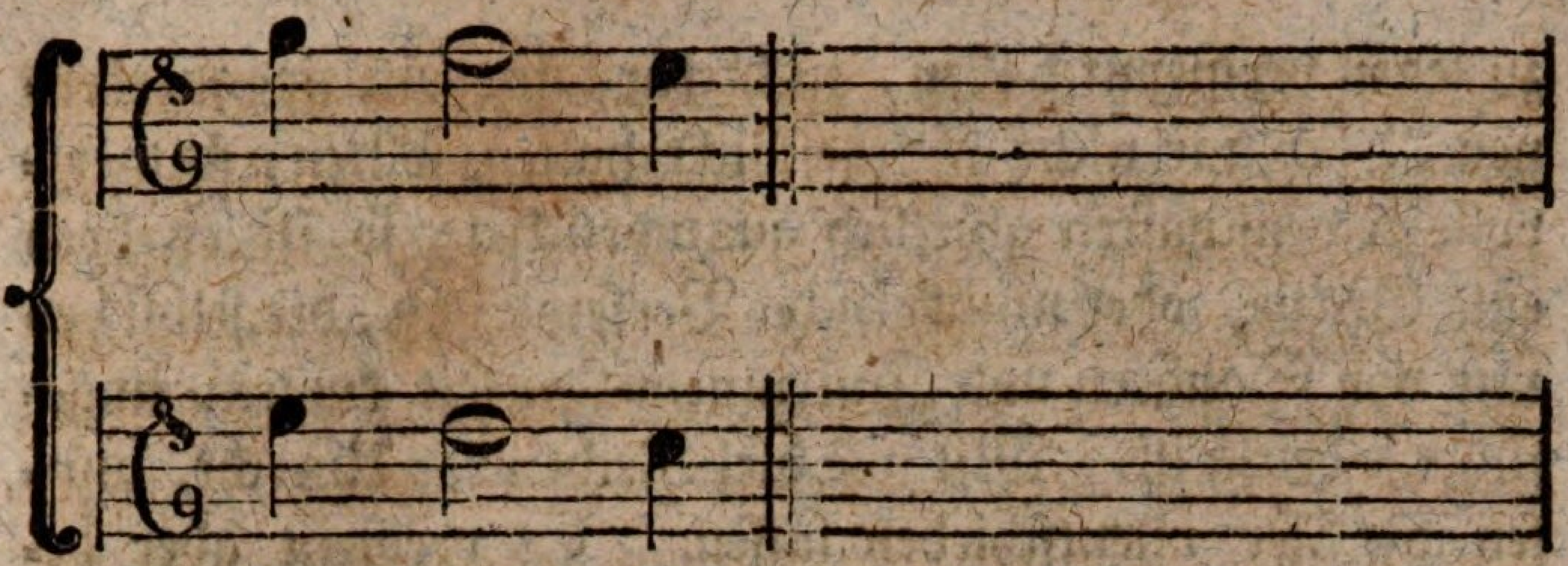
Er fügt dieſem noch bey, daß ein Abſatz bisweilen in A mit der kleinen Terz geendigt worden iſt.

Wir müſſen noch als eine zwote muſikaliſche Seltenheit anführen, was dem Hrn. Forſter bey ſeinem dritten Beſuch in Neu-Seeland aufgeſtoßen iſt. Es muß ſelt-

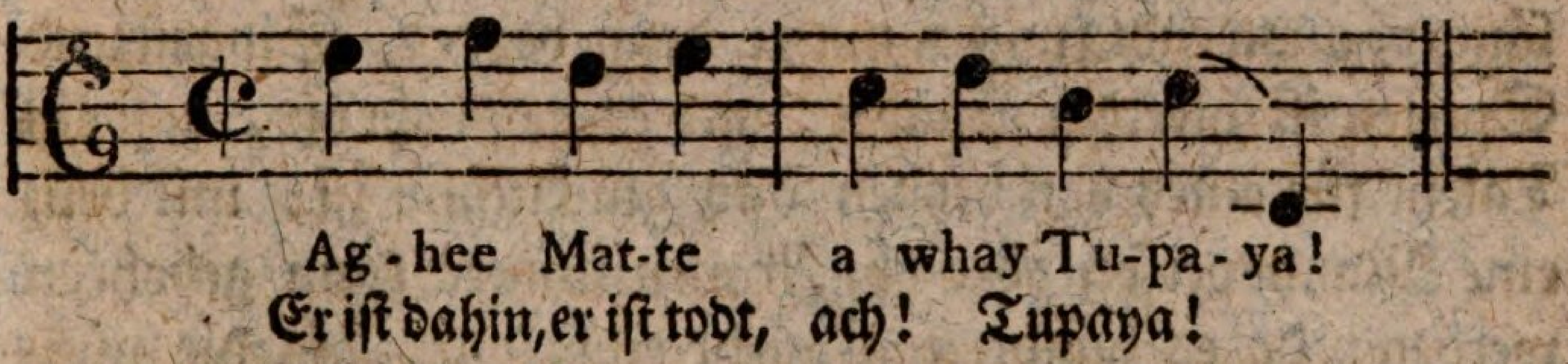
ſeltſam ſcheinen, daß Harmonie, oder mehrſtimmige Muſik, die, wie man jezt allgemein glaubt, und aus guten Gründen glauben kann, nicht einmal den erfinderiſchen und feinen Griechen bekannt geweſen iſt, bey gewiſſen von der übrigen Welt ganz abgeſonderten Barbaren gefunden werden ſollte. Aber die folgende Compoſition, die uns Hr. Forſter als einen Beweis der muſikaliſchen Kunſt der Neu-Seeländer aufgezeichnet hat, ſezt die Sache außer Zweifel. Wir müſſen noch anmerken, daß die Spieler oder Sänger die zween erſten Takte bis gegen das Ende des Liedes wiederholen, und dann mit dem lezten Takte ſchließen. Z. E.



Die zwote Stimme des lezten Taktes iſt wahrſcheinlich im Original falſch geſtochen, und ſoll vermuthlich ſo ſtehen:



Es iſt wahr, der Neu-Seeländiſche Contrapunkt beſteht bloß aus einer immerwährenden Folge von untermiſchten großen und kleinen Terzen. Aber auch ſchon dieſes wenige zeigt gewiſſermaaßen eine Verfeinerung der Muſik an, und um ſo viel mehr, wenn wir es als ein Produkt eines Haufens von hungrigen und elenden Cannibalen anſehen. Hr. Forſter hat auch wahrgenommen, daß ſie das folgende Trauerlied (melancholy dyrge), aber ohne alle Begleitung, ſangen, nachdem ſie die Nachricht von dem Tode des Tupaya vernommen hatten, für den ſie eine große Achtung bewieſen. Wir müſſen auch nicht vergeſſen zu erinnern, daß die Sänger beym Schluß vom c zur Oktave hinunter ſteigen, welches beynahe eben ſo klingt, als wenn jemand mit dem Finger auf dem Griffbret einer Violine herunter rutſchte. Z. E.



Hr. Forſter hält dafür, es ſey Pathos und Ausdruck in den Worten und in der Muſik dieſes kleinen Stücks. Dem ſey inzwiſchen wie ihm wolle, und wenn gleich unſere Ohren, wenigſtens die Ohren unſerer Kenner, diejenige Grazie, welche dieſe unſere antarctiſche Componiſten auf die zwo letzten Noten ihres Tupayiſchen Trauerliedes

zu

zu legen vermeynt haben, nicht für ächte Grazie anerkennen, oder gar nicht für geſchickt halten ſollten, ſchmerzvolle Leidenſchaften glücklich auszudrücken; ſo iſt es doch eine Grazie, oder muſikaliſche Verfeinerung, die ſelbſt bey uns von Sängern und Inſtrumentiſten ſeit kurzem eingeführt worden iſt. Mit wie viel Recht oder Unrecht, müſſen wir hier unentſchieden laſſen. Es verdient aber beherzigt zu werden.

3.

Von der jetzigen Beſchaffenheit der Muſik in London, aus Altamonts Briefen.

Der größte Zeitvertreib, nächſt den Karten, den man ſich hier macht, iſt die Muſik; jedermann muß Ohr und Geſchmack für Muſik haben. Man ſollte denken, daß ein Ohr für dieſelbe, oder eine Fähigkeit die Töne zu unterſcheiden, mit einem gebohren ſeyn müſſe, und nicht feil ſey. Es iſt wahr; demohngeachtet muß man hier, dem Anſchein nach, einen Geſchmack für die Muſik ſich erwerben können. Das erſte nothwendige Stück iſt, daß man alle Namen großer Tonkünſtler, und der Lieblingsſänger, auswendig wiſſen muß; denn beydes, Singen und Spielen iſt hier ein Handel, und es geſchieht oft, daß ein Talent für eines von beyden das glücklichſte iſt, mit dem eine Mannsperſon oder ein Frauenzimmer kann gebohren werden; da es hundertmal mehr einbringt, als die nützlichſte Wiſſenſchaft von der Welt (*). Sobald man die Namen

(*) Es iſt zum Erſtaunen, daß auch Leute vom geſundeſten Urtheil, Leute, die den ganzen Werth der Tonkunſt einzuſehen ſcheinen, und nicht genug von den edlen und erhabenen Empfindungen, welche ſie zu erregen im Stande iſt, reden können, doch immer nebenher auf den Einfall kommen, ſie den

Namen der Sänger weiß, muß man die 3 oder 4 erſten Worte der Modearien wiſſen, die ſie ſingen. Denn der Geſchmack der großen Welt, ſelbſt in ihrem beliebteſten Zeitvertreibe, iſt ſo eingeſchränkt, daß vielleicht vier oder fünf einzelne Arien die Aufmerkſamkeit der ganzen Stadt auf ein Jahr einnehmen, die dann im nächſten Jahr vier oder fünf andern Platz machen.

Iſt man einmal im Stande, von dieſen Arien nach ihrem Anfange zu ſchwatzen, und die zu kennen, die ſie am beſten ſingen, ſo wird man eine beſſere Figur in der Geſellſchaft machen, als wenn man alle Compoſitionen in der Welt außer dieſen kennte. Das nächſte, was man lernen muß, ſind die Modebegriffe in Abſicht des zu vergleichenden Verdienſtes der verſchiedenen Tonkünſtler: denn niemand darf hier für ſich ſelbſt antworten; eine kleine Anzahl ſteht an der Spitze, urtheilt für alle übrigen, und alle unterſchreiben ihre Meynungen blindlings. Man braucht alſo nicht erſt zu hören, ob Giardini beſſer als Hay accompagnirt, oder Manzoli beſſer ſingt, als Eliſi; ſondern man muß wiſſen, daß Giardini beſſer als Hay accompagnirt, und daß Manzoli den Eliſi im Singen übertrifft. Iſt man damit fertig, ſo darf man nur in die Op r gehen, und ganz voll trunkener Entzückung nach Hauſe kommen. Doch iſt noch ein Ding, die Oper betreffend, das mich Wunder nimmt, und ich mir auf keine Weiſe erklären kann. Die Oper (wie Sie oft von meinem Vater werden gehört haben, deſſen Liebe für die Muſik, und große Kenntniß darinnen, ihn bewog, uns frühzeitig damit bekannt zu machen) iſt ein

den nützlichen Wiſſenſchaften gerade entgegen zu ſetzen. Man ſieht hieraus, wie ſchwer ein einmal eingewurzeltes Vorurtheil auszurotten ſeyn muß, wenn es ſelbſt durch die ſtärkſte Vernunft, und durch die ihm entgegengeſetzteſten Kenntniſſe und Einſichten, nicht geſchwächt werden kann.

ein regelmäßiges, dramatiſches Stück, mit untermengten Arien, das in Muſik geſetzt, auf einer Schaubühne von Perſonen vollzogen wird, die in ihren Kleidungen und Handlungen die Perſonen des Drama vorzuſtellen geſchickt ſind. Da nun aber dieſe Vorſtellung in allen Umſtänden jeden Abend wieder dieſelbige iſt, ſo ſollte man glauben, ſie müßte einmal wie das andere mal gefallen. Demohngeachtet finde ich, daß dieſelbe Oper, die bis zum Entzücken gehört wurde, und zu der man ſich den Sonnabend noch mit Entzücken hinzudrang, den Dienſtag (denn dieß ſind die beyden Operntage) als ein albernes und abgeſchmacktes Ding gänzlich vernachläſſigt wird. Ich bin beyde Abende in der Oper geweſen, und gab mir alle mögliche Mühe die Urſache davon ausfündig zu machen, allein, da ich nicht den geringſten Unterſchied in der Vorſtellung fand, außer daß die Schauſpieler mit der geringern Einnahme des letztern Abends weniger zufrieden ſchienen, als mit der erſtern, ſo bin ich auf die Gedanken gerathen, daß die Urſache davon ein Geheimniß für diejenigen ſeyn müſſe, deren ganzes Leben der großen Welt gewidmet iſt. Bey vielen ſolchen Räthſeln muß ich meine Unwiſſenheit beklagen, doch in dieſem Falle gewinne ich, da ich das Vergnügen doppelt genieße. — — — —

Nach dem ungeheuren Aufwand, den die Leute in dieſer Stadt, auf Sänger, Muſiker, ein Haus, Verzierungen, Theater, Kleidungen u. ſ. f. für die Oper machen, ſollte man glauben, daß es das höchſte Vergnügen ſey, deſſen ſie nur genießen könnten; und doch, wenn Sie die gehörloſe Unaufmerkſamkeit ſähen, in der die meiſten ſitzen, ausgenommen, wenn einmal ein Lieblingsſänger hervortritt, ſo ſollten Sie drauf ſchwören, ſie müßten bezahlt werden, um hieher zu kommen. Ich ſah dieß mit Erſtaunen, und erkundigte mich deswegen. „Je nun, wurde mir geantwortet, die ganze Sache iſt, daß,

wenn

wenn eine Perſon der Oper wegen hieher kömmt, funfzig andere entweder der Geſellſchaft wegen hineingehen, oder weil es einmal Mode iſt, jede Woche ſo und ſo viel Stunden an einem ſolchen Orte zu ſitzen. Unter der Menge von Menſchen, die Sie hier ſehen, ſind ihrer vielleicht nicht 20, deren Aufmerkſamkeit nicht mehr auf das Parterre, oder die Logen (welches die Oerter ſind, wo ſich die beſte Geſellſchaft befindet), als auf die Bühne, ſollte gerichtet ſeyn. Ja ſelbſt die Aufmerkſamkeit, die man einem Favoritſänger ſchenkt, dankt er weniger ſeiner Geſchicklichkeit, als der Meynung, die man für das Urtheil einer Perſon hat, die ſie ihrer Aufmerkſamkeit empfohlen; denn, wäre es möglich einen ganz elenden Sänger für ihren Lieblingsſänger auszugeben, ſo würden ſie ſelbſt mit ihren Ohren nicht unterſcheiden können, daß man ſie betrügen wollte.“ Scheint es Ihnen nicht unbegreiflich, daß Leute, die ihr Rang und Reichthum in den Stand ſetzen, jeder Unterhaltung, die ihrem Geſchmacke gemäß iſt, zu genießen, andere für ſich urtheilen laſſen, und ſich ſelbſt weiß machen können, daß ſie von etwas entzückt ſind, das ihnen im Grunde nicht einen Heller werth iſt? — Mir kam es erſtaunlich vor, bis ich mit den Gewohnheiten des Orts ein wenig bekannter wurde; aber jetzt bin ich von der Herrſchaft der Mode ſo überzeugt, daß ich gewiß weiß, daß, wenn es nur einigen der Vornehmſten möglich wäre, einen Abend einem pfeifenden Kinde zuzuhören, die ganze Stadt zulaufen würde, und, ſo lange die Laune dauerte, man die ſchöne Unterhaltung bewundern, und von dem il dolce fiſchio mit Entzücken reden würde. Wie glücklich iſt der, der nicht in der Gefahr iſt, die Feinheit ſeines eigenen natürlichen Geſchmacks ſich durch die Gefälligkeit für den falſchen Geſchmack anderer zu verderben. Unſer eigenes Gefühl läßt uns gewiß die wahre Schönheit empfinden, wo wir ſie finden, ohne erſt das geſetzgebende Urtheil eines Volkes abzuwarten,

welches weit weniger fähig iſt, zu urtheilen, als wir ſelbſt. — — —

Die komiſche Oper iſt jetzt in London ſehr Mode, und gefällt hauptſächlich der Muſik wegen, welches jetzt zum herrſchenden Geſchmack gehört. Dieſe Opern werden ſehr beſucht, und ich wundere mich eben nicht: denn ſie ſind für ſolche, die Ohr genug haben, ſich eine Melodie gefallen zu laſſen, ohne gerade unterſcheidende Kenntniß genug zu haben, ob ſie vortrefflich oder mittelmäßig iſt; und dieß ſind wenigſtens drey Viertel dieſer Stadt. Ein Feind der Muſik geht in keine Oper, ſie ſey gut oder ſchlecht; dieß iſt aber gewiß der kleinſte Theil. Ein Mann, der wahren Geſchmack und Kenntniß von der Muſik hat, der in ſo fern eine philoſophiſche Idee mit ihr verbindet, um zu erwarten, daß ſie eine Wirkung auf ſeine Seele oder Leidenſchaften thun möge, ohne auf die Kleinigkeit zu rechnen, bloß eine artige Melodie zu hören, wird ſelten in eine engliſche Oper gehen; von dieſen aber iſt ebenfalls die Zahl ſehr klein, ſo, daß die ganze Stadt, dieſe zwo kleine Partheyen abgerechnet, allezeit Freunde der komiſchen Oper ſind. —

Und vielleicht würde ich ſelbſt dazu gehören, wenn es eine engliſche Oper wäre; aber ſie iſt es nicht. Die Arien ſind alle italieniſch, und urſprünglich für Worte geſetzt, die von denen, auf die ſie angewandt worden, eben ſo verſchieden dem Klange nach ſind, als dem Verſtande nach. Ein ſehr ſinnreicher Schriftſteller dieſer Nation, Hr. Addiſon, erklärte es ſchon vor vielen Jahren für äußerſt abgeſchmackt und albern, italieniſche Geſänge in engliſche überzutragen, weil der Ausdruck, aller Wahrſcheinlichkeit nach, dadurch, daß er auf die unrechten Worte fiele, müßte verloren gehen; allein ſelbſt dieß war immer noch beſſer, als die neuere Mode, da doch bey einer Ueberſetzung der urſprüngliche Gedanke des Dichters beybehalten wird, und die Melodie, im Ganzen, dem Inhalt

halt des Geſangs gemäß bleibt. Aber hier iſt noch der Fall ganz anders; denn hier wird eine einzige Arie, die anfänglich beſtimmt war, irgend einen Gedanken auszudrücken, zween oder drey andern Geſängen mit vieler Marter in eben ſo mancherley verſchiedenen Opern angepaßt, die eben ſo ſehr von ihrer originellen Beſtimmung verſchieden ſind, als ſie wieder unter einander verſchieden ſind. Alles, was man noch zur Entſchuldigung ſagen kann, iſt, daß Leute, die dieſe Opern beſuchen, indem ſie den Ausdruck des Pathos eines Geſangs verlieren, nichts verlieren; denn ſie würden es doch nicht fühlen, wenn es auch da wäre; daß alſo das Alberne ihnen nicht ſo auffällt, als denen, die hier dasjenige vermiſſen, was weder die Richtigkeit und Güte der Ausführung, noch die Schönheit der Harmonie allein ihnen erſetzen kann. Sie werden ſich noch erinnern, was für Mühe ſich mein guter Vater bey unſern kleinen Concerten gab, uns auf den Inhalt und die Abſicht einer Arie, oder auf jede Art von Compoſition aufmerkſam zu machen. Wie oft hat er Sie in der Mitte eines Geſangs aufhören laſſen, um Ihnen zu zeigen, wie Sie der Stelle den gehörigen Ausdruck geben müßten, wodurch ſich der Gedanke der Seele mit doppelter Kraft einprägte! Sie werden ſich alſo über meinen Widerwillen nicht wundern, wenn ich ſehe, daß dieſe bezaubernde Wirkung der Muſik hier ſo vernachläſſigt wird, als ob es dergleichen gar nicht in der Welt gäbe. — Man führt in London die bekannte komiſche Oper von Pergoleſe: la ſerva patrona, nach einer ſcheußlichen engliſchen Ueberſetzung auf, und läßt noch dazu die Hauptrolle von einer italieniſchen Sängerin ſpielen, die nicht ein einziges Wort von der Ueberſetzung verſtändlich ausſprechen kann. — —

4.

Ein launigter Brief, wodurch jemand zu einem Concerte eingeladen wird.

Da — guter Freund, hat Er ein Billet ins Liebhaberconcert, das koſtet Ihm — nichts! — Warum? — Er leyert mir ſo den ganzen lieben langen Tag — hat mir ſo ein paar vernünftige Ohren, gut getrichtert, weder zu lang noch zu kurz, und darinn den ſeltenen Gang, gerad' runter ins Herz.

Sieht er, guter Freund! Er hat da einen gewaltigen Vorzug; denn es giebt viele, viele Leute, die haben in ihren Ohren ſo einen Kreuzweg, worauf ſich das Dings, das man hört, ſo curios zertheilt, daß ein Theil fällt auf einen ſandigten Boden, ich meyne, ins Gehirn, ein Theil auf einen Felſen, ich meyne das Herz, und abermal ein großer Theil auf die Landſtraße, das iſt die Zunge, wo Leute und Dinge oft ſo ſchnöd rum ſpatzieren müſſen, daß es Ihn, guter Freund, beelenden würde, wenn Er (wofür Ihn aber Gott behüte!) je Entreprenneur würde. Sag Er mir nun, wie ſoll ſo Frucht reifen, oder nur in Keime ſchießen? — — — Wenn Er alſo im Concert einen ſich beklagen hört, daß er für ſeine, ihm ſtets vor Augen ſchwebende Zweydrittel, keinen großen Sänger oder Sängerinn hört; oder es etwa gar ſeinem dem Stande nach geringeren Mitbürger verübelt, wenn er ſich erfrecht, auch da zu ſeyn, um ſich in edler Einfalt ſeines Herzens an der Muſik zu laben; ſo merk Er ihn ſich, guter Freund — und denk' Er — doch nein — ſolche Leute müſſen nicht bemerkt werden.

Jetzt, guter Freund! giebts wieder was zu hören vom Händel, der ſeinem Schutzengel einſt in Stünden der Begeiſterung ein Halleluja abgehört, und uns den hohen Geſang geoffenbart. Ja, den ſoll Er bey uns

hören,

hören, freylich nur in Schwachheit, gleichſam nur die Silhouette davon; doch ſieht man die nicht auch gern, wenn man das Angeſicht des Mannes entbehren muß? — Gelt Er, guter Freund! Er ſperrt ſchon den Ohrenmund darnach auf? —

Aber eins muß ich Jhm noch ans Herz legen, ich weiß, Jhm, guter Freund! kleben noch gewiſſe einfältige Vorurtheile ärger als Pech an; z. E. Er ſteht im argen Wahn, man müſſe nicht ſchwatzen, ſo lange muſicirt wird, und nichts tadeln, als was man verſteht — leg Er mir doch die pöbelhaften Begriffe ab; ich merk auch ſchon, wie Er ſich ein ridicule geben, und natürlicherweiſe ins erſte Concert gehen wird. Das iſt ja ein für allemal gegen allen bon ton — — Erſt muß Er ſich aufs Recognoſciren legen; ob die Geſellſchaft brillant genug iſt, ſtandesmäßig, ob es was zu loegniren giebt, und was dergleichen weſentliche Eigenſchaften eines guten Concerts noch mehr ſind. Will Er aber doch fürs Schinders Gewalt hinein, ſo paß' Er's zum wenigſten ſo lang ab, bis man ein Adagio mit Sordinen ſpielt, oder eine Arie ſingt, und alsdenn trapp' Er mit großem Geräuſch zur Thüre hinein, und ſing' Er, ſo „mezza voce, — Liſon dormoit,“ oder ſonſt ſo was erhebliches; thu Er das — hat Er's gehört? ſteh' Jhm dafür s' wird Jhn auch jedermann gleich für was rechts anſehn. Zwar befürchte ich mit Grund — (denn ich kenne Seinen Starrkopf) es wird ſchwer halten, Jhn von Seinem alten Schlendrian abzubringen — meinethalben — ich will Jhm nichts gerathen haben — ſo komm Er denn bloß um zu hören — meynt Er, es wird darum an tüchtigen Subjecten, die oben gemeldte Eigenſchaften, zu ihrer künftigen aufmerkſamen Nachbarn innigſter Erbauung nec pluribus impar beſitzen, fehlen? —

Ich erwart' Jhn alſo, guter braver Freund! vergißt Er mir's aber s' Billet mitzubringen, ſo zieht Er

 ohne

ohne Gnade wieder ab, um ſo mehr, da Er ein Freund vom Hauſe iſt, die ſichs Pflicht ſeyn laſſen, durch ihre Ordnung, den übrigen Abonirten allen Vorwand zu benehmen, den Eingang ins Concert allenfalls ohne Billet zu verlangen, welches nie wird geſtattet werden. Sapienti ſat! — Leb' Er wohl, lieber Freund! behalt Er lieb die Muſik in Seinem warmen Biedermanns Herzen; und gönn' Er hübſch darinn wie bisher ein Plätzchen Seinem treu ergebenen

Phil. Harmonico.

5.

Einige Nachrichten von der berühmten Signora Gabrieli, erſten Sängerinn der ſicilianiſchen Oper.

(Aus Brydone's Reiſe nach Sicilien und Maltha.)

Die Talente der Gabrieli ſind ſchon ſo allgemein bekannt und berühmt, daß man ihr unmöglich eine neue Lobrede halten, oder ſie ſchwärmeriſcher erheben kann, als die Italiäner thun, und ſchon lange gethan haben. In der That haben ſie auch Recht, denn ihr Vortrag, und die Schönheit und die Biegſamkeit ihrer Stimme ſind höchſt bewundernswürdig: und wollte ſie nur eben ſo gut gefallen, als in Erſtaunen ſetzen, ſo würde ſie faſt eben die Wunder mit ihrer Stimme thun können, die man von einem Orpheus und Timotheus erzählt. Aber ſo fügt es ſich, vielleicht zum Glück für die Ruhe der armen Erdenſöhne von feinem Ohr und empfindſamen Herzen, daß ihr Eigenſinn und ihre wunderliche Laune, wo möglich, größer noch als ihr Talent iſt,

und

und ſie allezeit eben ſo verhaßt, als dieſes berühmt macht. Auf dieſe Weiſe wird ihr Charakter oft das kräftigſte Gegengift der Reize ihrer Stimme und Perſon. Bey allen ihren Fehlern iſt ſie demohngeachtet die gefährlichſte Syrene unſerer Zeit, und hat gewiß mehr Eroberungen gemacht, als ein Frauenzimmer auf der Welt.

Man muß ihr aus Gerechtigkeit das Lob geben, daß ſie, den meiſten ihrer Kunſtverwandten zuwider, nichts weniger, als habſüchtig und eigennützig iſt (*). Sie giebt vielmehr oft Proben ihrer Freygebigkeit und Uneigennützigkeit. Sie iſt ſehr reich, und, wie man vermuthet, durch die Gnade des letzt verſtorbenen Kaiſers, dem es ein Vergnügen machte, ſie in Wien zu haben. Sie mußte ſich aber zuletzt aus Wien, ſo wie aus den meiſten Städten Italiens, entfernen, wegen der Unruhen und Zwiſte, die ihr unruhiger und friedeſtörender Kopf vielleicht mehr, als ihre Schönheit, verurſachte.

Ohngeachtet ſie ſchon ziemlich weit in dreyßig iſt, ſo ſcheint ſie doch auf der Bühne kaum achtzehn Jahre; und eben dieſe Kunſt, ſich ſo zu verjüngen, iſt keine ihrer ſchlechteſten. Wenn ſie bey guter Laune iſt, und ſich wirklich hören laſſen will, ſo hat niemand etwas im ganzen Felde der Muſik gehört, das mit ihrem Singen verglichen werden könnte. Wenn ſie will, ſo ſingt ſie ſo gut für das Herz, als für die Einbildungskraft, und dann regiert ſie jede Leidenſchaft mit der gränzenloſeſten Gewalt. Aber ſelten iſt ſie fähig, ihre wundernswürdige Macht ganz zu zeigen, denn ſelten nur läßt es ihr Eigenſinn zu: und eben dieſer unüberwindliche Eigenſinn, der ſtets mit den

(*) Habſucht und Eigennutz ſind gewiß das letzte, was man den Muſikern im Ganzen mit Recht vorwerfen kann; paßt daher hier nicht beſſer, als gewöhnlich ſolche Beſchuldigungen, die man ganzen Nationen, oder ganzen Ständen aufzubürden, unvorſichtig genug iſt.

den Reizen ihrer Kunſt abwechſelt, hat ſie ſchon ihr ganzes Leben hindurch zu einem Gegenſtande der Bewunderung und Verachtung gemacht.

Sie iſt in der Aktion und in Recitativen faſt eben ſo ſtark, als im Singen. Oft thaten wenig Worte von ihr aus einem Recitative mit einem ganz einfachen Accompagnement eine Wirkung bey mir, die ich von keinem andern Sänger fühlte. Sie ſchreibet viele ihrer Verdienſte dem Unterrichte zu, den ihr Metaſtaſio, ſonderlich in der Aktion und in Recitativen, gegeben.

Ihr Eigenſinn iſt ſo hartnäckig und unbiegſam, daß weder Intereſſe, noch Schmeicheley, weder Drohungen noch Strafen, Gewalt über ihn haben; Hochachtung, oder Verachtung, beydes vermehrt ihn bey ihr. Nur ſelten läßt ſie ſich bewegen, ihre bewundernswürdigen Talente zu zeigen; am allerwenigſten aber, wenn ſie glaubt, daß man etwas Vortreffliches von ihr erwartet; anſtatt ihre Arie wie andere Aktricen zu ſingen, überbrummt ſie alsdenn nur a mezza voce, oder halb leiſe, und nichts in der Welt kann ſie ſingen machen, wenn es ihr nicht beliebt.

Das wirkſamſte Mittel, welches man in dieſem Fall noch entdeckt hat, iſt ihr begünſtigter Liebhaber, denn ſie hat allezeit einen; dieſen ſucht man zu bereden, daß er ſich mitten in die vorderſte Loge ſetzt. Stehen ſie eben auf einem guten Fuß mit einander, welches aber ſelten der Fall iſt, ſo richtet ſie alle ihre zärtlichen Arien an ihn, und treibt ihre Kunſt aufs äußerſte. Ihr gegenwärtiger Liebhaber verſprach uns, dieſen Beweis ſeiner Macht über ſie zu geben. Er nahm, der Abrede gemäß, ſeinen Platz; aber Gabrieli, welche vermuthlich die Liſt merkte, ſchien ihn gar nicht zu ſehen. Alſo wirkt auch ſogar dieſes Mittel nicht allezeit bey ihr.

Der Viceroi, welcher die Muſik ſehr liebt, hat alles mit ihr, aber umſonſt, verſucht. Vor einiger Zeit

gab er dem vornehmſten Adel in Palermo ein großes Gaſtmal, und ließ die Gabrieli auch dazu bitten. Jedermann erſchien zur gehörigen Stunde, nur Gabrieli nicht. Der Viceroi befahl, mit dem Eſſen zu warten, und ließ ihr melden, daß die Geſellſchaft auf ſie warte. Der Bediente fand ſie leſend im Bette. Sie bat ihn, er möchte ſie entſchuldigen; es thäte ihr leid, daß ſie die Geſellſchaft habe auf ſich warten laſſen, aber ſie habe ihr Verſprechen gänzlich vergeſſen. Der Viceroi würde ihr dieſe Unhöflichkeit noch vergeben haben; da aber die Geſellſchaft in die Oper kam, ſpielte Gabrieli ihre Rolle äußerſt nachläſſig und kalt, und ſang alle ihre Arien ſotto voce, oder ſo leiſe, daß man ſie kaum hörte. Dieß beleidigte den Viceroi; da er aber ein ſehr gutblütiger, ſanfter Mann iſt, ſo wollte er ihr doch ſein Anſehen nicht fühlen laſſen; allein, da ſie bey ihrer unverſchämten Halsſtarrigkeit verharrete, ſo zwang ſie ihn endlich, ihr mit Strafe zu drohen, wenn ſie ſich länger weigern würde zu ſingen.

Auf dieſe Drohung ward ſie hartnäckiger, als zuvor. Macht und Anſehen, ſagte ſie, wird nie etwas bey mir vermögen. Zum Schreyen könne er ſie zwar bringen, aber zum Singen nimmermehr. Der Viceroi ſchickte ſie auf dieſe Antwort in ein öffentliches Gefängniß, wo ſie zwölf Tage aushalten mußte. Während dieſer Zeit gab ſie alle Tage die prächtigſten Gaſtmale, bezahlte aller armen Gefangenen Schulden, und theilte beträchtliche Summen an Wohlthaten aus. Der Viceroi mußte endlich ſeinen Zwiſt mit ihr aufgeben, und ſie wurde unter dem Freudengeſchrey der Armen in Freyheit geſetzt.

Sie ſagte uns, ſie habe verſchiedene male mit den Unternehmern der engliſchen Oper in Unterhandlungen geſtanden, aber nie den Entſchluß faſſen können, nach England zu gehen. Die Urſache davon iſt nicht die ſchlimmſte: „Ich bin nicht Herr meines Eigenſinns, ſagte ſie;

die

die meiſtenmale iſt er der meinige, und in England würde ich ihm am allerwenigſten nachhängen können. Fiele es mir einmal ein, nicht zu ſingen, ſo balgte mich der Pöbel herum, oder ſchlüge mir vielleicht gar Arme und Beine entzwey; und in einer ganzen Haut ſchlafe doch immer gerne, wenn es auch gleich in einem Gefängniſſe ſeyn ſollte.“

6.

Nachricht von der Errichtung einer Muſik- und Singſchule zu Leipzig, von Hrn. Hiller.

Wie ſehr ſich Herr Hiller durch die Errichtung, und Leipzig durch die Unterſtützung einer ſo vortrefflichen Anſtalt, wie diejenige iſt, von welcher wir hier Nachricht geben, um Muſik und den Flor derſelben überhaupt verdient mache, und noch machen könne, muß gewiß jedem einleuchten, welcher weiß, wie ſehr ſeit einiger Zeit das eigentliche **Studium der Muſik** bey uns vernachläſſigt worden iſt, und wie nothwendig es daher ſey, dieſem immer mehr und mehr um ſich greifenden Uebel gehörig vorzubeugen. Jeder warme und einſichtsvolle Muſikfreund wird daher einem ſo nützlichen, und von dem patriotiſchen Eifer ſeines Stifters zeugenden Inſtitut, aufrichtigſt die gehörige Unterſtützung zu einer glücklichen Fortdauer wünſchen, und gewiß nicht ermangeln, ſo viel an ihm liegt, ebenfalls dazu beyzutragen, daß der wirkſame und nutzbare Einfluß deſſelben, auf die Verbreitung geſunder Grundſätze und ächten muſikaliſchen Geſchmacks, befördert, und dadurch dem beynahe ſchon allgemein eingeriſſenen muſikaliſchen Verderben geſteuert, und kräftigſt entgegen gearbeitet werde. —

Welch ein angenehmer Gedanke muß es für Herrn Hiller ſeyn, wenn er an die künftigen Früchte ſeiner Bemühun-

mühungen denkt! Wenn er die Keime und Knoſpen unter ſeinen Augen aufſchießen, aufblühen, reifen und die Gaukeleyen der zügelloſen Phataſie um ſich her verdrängen ſieht! — Aber auch, welcher ſchmeichelhafte Gedanke, welcher edle Ruhm für die Leipziger Patrioten, jede Bemühung, die ſie von jeher für die Aufnahme und den Flor der Wiſſenſchaften und Künſte angewandt haben, durch die thätige Unterſtützung einer Anſtalt, welche den Flor einer der angenehmſten und nützlichſten Künſte zur Abſicht hat, noch ſo zu krönen! — — —

Ueber die innere Einrichtung dieſes ſo ſchönen und viel verſprechenden Inſtituts mag Hr. Hiller ſelbſt reden; wir rücken daher ſeine Nachricht, ſo wie er ſie ſelbſt hat abdrucken laſſen, wörtlich hier ein.

Zur Nachricht.

Die nachläſſige Betreibung des Geſangſtudiums unter den Deutſchen wodurch eine der edelſten, und für das Herz intereſſanteſten Künſte, in ein bloßes Gaukelſpiel einer zügelloſen Phantaſie, oder eines kahlen Mechaniſmus ausarten würde, hat manchem rechtſchaffenen Muſikfreund ſchon unangenehme Stunden gemacht. Was ich an meinem Theile, dem Verderben entgegen zu arbeiten, ſeit einigen Jahren verſucht und gethan habe, iſt denen bekannt, die die Vorreden zur Sammlung kleiner Clavier- und Singſtücke geleſen haben. Wie weit ich nun meinen Plan verfolgt, und in wiefern mir derſelbe gelungen iſt, mache ich mit wahrem Vergnügen jetzt vorläufig bekannt. In meinem Tractate: **Ueber das Studium der Muſik**, welcher künftigen Sommer, ſo Gott will, ans Licht treten ſoll, werde ich mich über alles weitläuftiger und umſtändlicher erklären.

Die in Leipzig zu Stande gebrachte **Muſik- und Singſchule** hat zur Abſicht, junge Perſonen, beyderley

Geſchlechts, im Geſange, und was dazu gehört, zu unterrichten; auch Studirenden, die ſich zu muſikaliſchen Aemtern beſtimmen, vom wahren Guten und Schönen der Muſik, und von den Pflichten ihres künftigen Berufs, richtigere Begriffe beyzubringen.

Die Schüler werden in drey Claſſen, nach eben ſo viel Jahren, vertheilt. Die Anzahl derſelben in jeder Claſſe iſt gleichgültig: ſie kann ſtark oder ſchwach ſeyn, ſo wie ſich die Subjecte zuſammen finden. Zu Johannis wird jedes Jahr der Unterricht vom Neuen angefangen.

Im erſten Jahre werden bloß die erſten Gründe der Muſik gelehrt; es wird dabey für die Bildung der Stimme geſorgt, und mit Solfeggiren zum ſichern Treffen, und zur Taktfeſtigkeit Anleitung gegeben.

In der zweyten Claſſe, oder im zweyten Jahre, wird mit Wörtern geſungen. Chöre aus Opern, kleine Duetten für bloße Singſtimmen, Choräle, leichte Motetten, in deutſcher, lateiniſcher und italiäniſcher Sprache, werden dazu angewandt. Auch müſſen die Schüler dieſer Claſſe bey Aufführung einer Oper, eines Oratoriums, oder einer größern lateiniſchen Kirchenmuſik die Chöre verſtärken.

In der dritten Claſſe, d. i. im dritten Jahre, wird das Arienſtudium vorgenommen, und alles beygebracht, was zum guten Vortrage, und zum Singen mit Ausdruck gehört. In Opern und Oratorien legen dieſe Schüler ihre Probe mit ganzen Rollen ab.

In der italiäniſchen Sprache wird ſogleich, vom erſten Jahre an, Unterricht gegeben. ¡Ein gleiches geſchieht auch mit dem Clavierſpielen, durch einen eigenen dazu beſtellten Lehrer.

Drey Jahre werden alſo in dieſer Schule erfodert, um mit allem durchzukommen, was zu einem Sänger gehört. Freylich müſſen fleißige Wiederholung des Gelern-

lernten, und fortgeſetzte Uebung noch ein oder ein paar Jahre darauf folgen, und alles mehr zur Reife bringen.

Auswärtige Subjecte werden, um einen nach den Umſtänden verſchiedenen Preis, in Penſion genommen, mit allen Nothwendigkeiten verſehen, und finden, außer dem angezeigten muſikaliſchen Unterrichte, auch noch Gelegenheit auf andern Inſtrumenten, ingleichen, wenn es nöthig iſt, in der Religion, Geographie, Hiſtorie, Schreiben, Rechnen, und ſofern es Frauenzimmer ſind, im Stricken, Nähen, und andern weiblichen Beſchäfftigungen unterwieſen zu werden.

In Penſion ſind jetzt da, zwey junge Frauenzimmer aus Beraun in Böhmen, zwey Schweſtern, Namens Podlesky, eine von 16. die andere von 13 Jahren.

Der ganze ſingende Chor beſtehet zur Zeit aus

8 Soprani, worunter 6 Frauenzimmer,
6 Contr'alti, worunter 2 Frauenzimmer,
5 Tenori }
5 Baſſi } von hier Studirenden. Unter den Frauenzimmern ſind fünf, die den Geſang als Dilettanten, bloß zu ihrem Vergnügen ſtudiren.

Für diejenigen, die künftig ſelbſt Lehrer der Muſik und Muſikdirectoren abgeben ſollen, wird jedes Winterhalbe Jahr eine hiſtoriſch-theoretiſche Vorleſung über die Muſik gehalten werden.

Zur Befeſtigung der Schüler in dem Erlernten, und zur Unterſtützung dieſes Inſtituts, werden auf einem dazu eingerichteten Saale, im Apeliſchen Hauſe am Markte, folgende Zuſammenkünfte angeſtellt:

1. Eine Muſikübende Geſellſchaft. Dieſe wird jährlich 30mal gehalten. Die Sänger der dritten Claſſe ſingen Arien, Duette, Terzette u. d. g. Die aus der

der zweyten Claſſe, Chöre aus Opern. Concerte werden ſowohl von Dilettanten, als eigentlichen Muſikern geſpielt. So iſt auch das Orcheſtre aus beyden vermiſcht zuſammen geſeßt.

2. Ein Concert ſpirituel im Advent und in der Faſten, worinne deutſche und italiäniſche Oratorien, lateiniſche Miſſen, Hymnen und Pſalme aufgeführt werden. Auch hat es die Muſikſchule ſich zum Geſeß gemacht, das höchſte Geburtsfeſt Sr. Durchl. ihres gnädigſten Landesvaters, ingleichen das höchſte Namensfeſt Ihrer Durchl. der gnädigſten Landesmutter, mit Aufführung einer italiäniſchen Oper, wie auch den höchſten Namenstag Sr. Durchl. des Churfürſten, den 5 März, mit einem De Deum laudamus, und einer Cantate zu feyern. Dem zu Folge ſind im vorigen Jahre aufgeführet worden

1. Te Deum laudamus von Graun, den 5 März.
2. Le virtù appiè della croce von Haſſe, in der Faſten.
3. L'Aſilo d'Amore von Haſſe, am 10 Julius.
4. Die Iſraeliten in der Wüſten, von Bach, im Advent.
5. Alcide al Bivio von Haſſe, am 23 December.

Außer dieſen noch einige Miſſen, Magnificat, Motetten, Pſalmen und große Chöre aus Kirchencantaten.

3. Eine Chorübung, welche Sonnabends von 5 bis 7 Uhr, mit Begleitung der Orgel gehalten wird.

Sollten nun auswärtige Gönner und Freunde der Muſik eine ſolche Gelegenheit benußen, und unſerer

Sing-

Singſchule ein oder das andere Subject anvertrauen wollen, ſo können wir über die Bedingungen leicht durch Briefe mit einander einig werden.

Diejenigen Freunde, welche zur Bekanntmachung dieſer Nachricht an auswärtigen Orten beytragen wollen, dürfen bey mir nur ſo viel Exemplare abfodern laſſen, als Ihnen zu dieſer Abſicht nöthig ſind. Leipzig, den 3ten Januar. 1778.

Johann Adam Hiller.

V.

Litterariſche Anzeigen.

1.

Petersburg, vom Jahr 1777.

Muſikaliſche Preisaufgabe.

In der am 29 Oct. zu St. Petersburg gehaltenen Verſammlung der daſigen kaiſerlichen Akademie der Wiſſenſchaften wurde der König von Schweden als Mitglied derſelben ausgerufen, und die Preisaufgabe verleſen, für deren Auflöſung eine goldene Medaille von hundert Ducaten ausgeſetzt iſt. Die Aufgabe iſt von dem Akademicus, Herrn **Euler**, dem Vater, von welchem wir das bekannte Tentamen novae theoriae muſicae haben, und beſteht in folgendem: „Da die Theorie der Töne bereits zu einer Vollkommenheit gediehen iſt, daß weder der Urſprung der Töne, noch ihre Fortpflanzung, noch die Quelle ihrer Verſchiedenheit, in ſo weit ſie entweder hoch oder niedrig, ſtark oder ſchwach ſind, noch auch ihre andern Eigenſchaften, auf welche ſich alle Grundſätze des Wohlklangs gründen, nicht mehr unbekannt ſind; ſo iſt doch noch eine andere ſehr weſentliche Verſchiedenheit vorhanden, nämlich diejenige, welche die verſchiedenen Selbſtlaute A, E, J, O, U, hervorbringt, die uns noch gänzlich unbekannt iſt, und deren deutliche und gründliche Erklärung dieſem Zufolge von großer Wichtigkeit iſt, und ſehr vieles zur mehrern Vollkommenheit der Theorie beytragen würde. Man fragt daher:

Was iſt die Natur und das eigenthümliche Zeichen dieſer ſo weſentlich von einander unterſchiedenen Töne der Selbſtlaute?

Und

Und da die Orgelbauer ſich ſeit langer Zeit Mühe gegeben haben, in den Orgelwerken die menſchliche Stimme, wiewohl annoch mit einem ſehr ſchwankenden Erfolg, nachzuahmen, und ſich hierzu gewiſſer Pfeifen bedienen, die faſt durchgehends den zuſammen geſetzten Selbſtlaut Ae hervorbringen, ſo fragt man ferner:

Iſt es nicht möglich, ſolche Inſtrumente zu machen, die der unter dem Namen der menſchlichen Stimme bekannten Flöte ähnlich wären, und die die verſchiedenen Selbſtlaute A, E, I, O, U, vermittelſt einiger Veränderungen in der Figur der Flöte, in dem Innern der Röhre, oder andern weſentlichen und auf die Art und Beſchaffenheit des Tons Einfluß habenden Theilen, vollkommen nachahmen, als welche obigem Inſtrumente einen ſo angenehmen, als unter allen übrigen ſo vorzüglichen Wohlklang giebt?

Die Abhandlungen können in lateiniſcher, ruſſiſcher, franzöſiſcher oder deutſcher Sprache geſchrieben ſeyn, und werden bis zum December 1779 angenommen.

Die Einſendung geſchieht an Herrn Sergei von Domaſchneff, Director der kayſerl. Akademie der Wiſſenſchaften in Petersburg.

Dieſe nämliche Akademie der Wiſſenſchaften hatte ſchon vorher für das Jahr 1777 die Preisfrage aufgegeben:

Welches iſt das wahre Weſen derjenigen Töne, die ein Rohr (eine Pfeife) von gleichem Diameter giebt, welches auf der Seite eine Oeffnung hat, und worinn beſteht

der Unterſchied der Höhe und Tiefe, die aus der Lage und Größe der Oeffnung entſteht?

Die Akademie hat ſchon eine deutſche Abhandlung über dieſe Aufgabe, mit der Deviſe: Naturalium rerum explicatio inſatiabilem affert voluptatem, erhalten, iſt aber nicht davon befriedigt worden, und hat daher die nämliche Frage noch einmal aufgegeben. — Weder die Verſuche, welche der Verfaſſer der eingeſandten Abhandlung anführt, noch die aus ihnen hergeleitete Theorie der Flötentöne, gehören eigentlich zu der von der Akademie vorgelegten Aufgabe, da dieſe eigentlich nur Flöten betrifft, die zwar eine Seitenöffnung haben, in welche aber dennoch die Luft von oben hinein geblaſen wird. Die Akademie hat alſo beſchloſſen, eben dieſe Aufgabe auf das 1778ſte Jahr zur gründlichern Auflöſung aufs neue vorzulegen.

Selbſt aus den Grundſätzen der mit den Verſuchen übereinſtimmenden Theorie iſt ſchon vorlängſt erwieſen, daß die Töne der Flötenröhren, die überall von gleicher Weite, und entweder an beyden Enden offen, oder auch beyde an einem Ende zugemacht ſind, ſich gegen einander wie die gegenſeitige Länge der Röhre verhalten; und daß eben dieſelbe Röhre, wenn ſie an dem einem Ende zugemacht wird, einen um eine Octave niedrigern Ton angiebt, als wenn beyde Enden offen ſind; daß es ſogar geſchehen kann, daß ſolche Flöten, in die auf eine gewiſſe Weiſe von oben hineingeblaſen wird, einen dreyfach, fünffach, und ſo weiter in ungeraden Zahlen, höhern Ton hervorbringen. Ob nun gleich dieſe und viele andere Wahrheiten mit dem größten Scharfſinn bewieſen ſind; ſo iſt dennoch die Natur derjenigen Töne, welche Flötenröhren, in die man die Luft von oben hinein bläſt, und die an der Seite oder der Länge nach hinunter mit Oeffnungen und Löchern verſehen ſind, von ſich geben, noch

bey

bey weitem nicht hinlänglich, und eben ſo wenig erklärt, als die Verſchiedenheit in Betracht ihrer Höhe oder Tiefe nach Maaßgabe der Lage und der Weite dieſer Seitenöffnungen. Die Akademie wünſchte daher hauptſächlich die Theorie ſolcher Töne erläutert und durch Verſuche beſtätigt zu ſehen.

2.

London. Hier iſt im vorigen Jahr herausgekommen: Beattie's Eſſays on the Nature and Immutability of Truth &c. (Verſuche über die Natur und Unveränderlichkeit der Wahrheit ꝛc.) die in verſchiedenen einzelnen Abhandlungen beſtehen, deren erſte ſich auch in einigen Capiteln mit Muſik beſchäftigt. Wir müſſen uns hier bloß mit dem in den Monthly Reviews vom Monath Jul. 1777 ertheilten Auszug begnügen, der hoffentlich hinreichend ſeyn wird, dem Leſer ſo viel von den Bemerkungen des Dr. Beattie's bekannt zu machen, als zu einer litterariſchen Notiz nöthig iſt.

Der erſte Verſuch handelt überhaupt von der Poeſie und Muſik, in ſofern ſie unſer Gemüth bewegen; und der Verf. zeigt, daß wahre Poeſie, ohngeachtet ihrer anſcheinenden Freyheit, eine vollkommen regelmäßige und vernünftige Sache iſt; und daß nichts philoſophiſcher ſeyn könne, als derjenige Theil der Kritik ſeyn ſollte, wodurch die innern Charaktere der mancherley Dichtungsarten unterſchieden werden müſſen. In der Muſik iſt dieß genau der nämliche Fall, obgleich es hier von dem Verfaſſer nicht beſonders angemerkt, ſondern bloß allein von der Poeſie geſagt worden.

Die fünf erſten Capitel dieſes erſten Verſuchs handeln ganz allein von poetiſchen Sachen; das ſechſte aber enthält beſondere Bemerkungen über Muſik, und iſt in drey

Abſchnitte getheilt. Der erſte giebt einige allgemeine Anmerkungen über unſere natürliche Neigung zur Nachahmung, — über die verſchiedenen Urſachen, welche zur Hervorbringung des Vergnügens mitzuwirken ſcheinen, das wir bey der tragiſchen Nachahmung menſchlicher Handlungen empfinden, ſelbſt wenn ſie Mitleiden und Schmerz in uns erregen; — daß die Nachahmung eine reiche Quelle von Vergnügen ſey, ꝛc. Dieſes ſind aber eigentlich nur noch die Präliminarien zu dieſem erſten Abſchnitt; über das, was in der Folge deſſelben geſagt wird, wollen wir des Verf. eigene Worte anführen.

Soll ich dieſe und die vorhergehenden Meynungen auch auf die Tonkunſt anwenden, die ich anderwärts eine **nachahmende Kunſt** genannt habe, und die allgemein dafür gehalten wird? Soll ich ſagen, daß einige Melodien gefallen, weil ſie die Natur nachahmen, uud daß andere, die die Natur nicht nachahmen, deswegen misfallen? — daß eine Melodie, welche z. B. Andacht ausdrückt, angenehm ſey, weil ſie jene Klänge nachahmt, wodurch ſich Andacht von Natur ſelbſt ausdrückt? — Eine ſolche Behauptung würde der Leſer ſchwerlich billigen, ohngeachtet dem Anſchein von Glaubwürdigkeit, den ſie aus der genauen Analogie erhalten könnte, worinn alle ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften miteinander ſtehen. Der Leſer würde vielleicht fragen, worinn der natürliche Ton der Andacht beſtehe? wo man ihn hören könne? wenn er gehört worden ſey? — Was für eine Aehnlichkeit zwiſchen Händels Te Deum, und dem Ton der Stimme ſey, der einem Menſchen natürlich iſt, welcher durch articulirte Klänge ſeine Verehrung gegen Gott und Vorſehung ausdrücken wolle? — Kurz, ich fürchte, daß die Kritiker ein wenig irre gegangen ſind, die, in ihren Unterſuchungen dieſer Materie, Muſik, Malerey und Poeſie für bloß **nachahmende Künſte** erklärt haben. Ich hoffe wenigſtens, ohne Beleidigung ſagen zu können, daß

daß ich, dieſer Meynung zu Folge, mich überall ſorgfältig gehütet habe, in unbegreifliche und verwirrte Gedanken zu gerathen, ſo oft ich vorhatte, andern dieſe Meynung durch Auseinanderſetzung zu erklären.

Allein, wenn ich behaupte, daß Muſik keine nachahmende Kunſt ſey, ſo geſchieht es nicht aus Mangel an Achtung für die Meynung des Ariſtoteles, welcher im Anfang ſeiner Poetik das Gegentheil zu erklären ſcheint. Es iſt nicht die ganze, ſondern nur die meiſten Theile der Muſik, welche dieſer Philoſoph nachahmend nennt; und ich bin ganz ſeiner Meynung, ſobald dieſer Charakter nur einiger, und nicht der ganzen Muſik beygelegt wird. Aber er ſpricht von der alten Muſik, und ich von der neuern; und wer bedenkt, wie wenig wir von der erſtern wiſſen, dem wird es kein Widerſpruch ſcheinen, wenn ich ſage, daß die eine ſehr wohl nachahmend ſeyn konnte, ob es gleich die andere nicht iſt.

Es gereicht auch der Muſik zu keinem Nachtheil, wenn ich ſie aus der Reihe der nachahmenden Künſte ausſtreiche. Ich halte ſie für eine ſchöne Kunſt, die großen Einfluß auf die menſchliche Seele hat: ich gebe zu, daß ſie durch ihr Vermögen, mannichfaltige angenehme Empfindungen in dem Zuhörer zu erregen, ihre nahe Verwandſchaft mit der Poeſie beweiſt, und daß ſie nie vortheilhafter erſcheint, als wenn ihr die Poeſie zum Dollmetſcher dient; und ich bin überzeugt, daß, obgleich muſikaliſches Genie ohne poetiſchen Geſchmack, und poetiſches Genie ohne muſikaliſchen Geſchmack beſtehen und exiſtiren kann, doch beyde Talente, miteinander vereinigt, edlere Wirkungen hervorbringen können, als jede für ſich allein. Ich weiß noch überdieß, daß die weſentlichen Grundregeln dieſer Kunſt eben ſo wahrhaftig und unwiderſprechlich in der Natur gegründet ſind, als die Grundregeln der Poeſie und Malerey. Aber wenn ich gefragt werde, welcher Theil der Natur in einem guten Gemälde oder Gedichte

nachgeahmt ſey, ſo finde ich, daß ſich eine befriedigende Antwort geben läßt; hingegen, wenn ich gefragt werde, welcher Theil der Natur in Händels Waſſer-Muſik, oder in den 8 Concerten von Corelli, oder in irgend einem andern engliſchen oder ſchottiſchen Liede nachgeahmt ſey, ſo weiß ich keine hinlängliche Antwort zu finden; — ob ich gleich nicht zweifle, daß ſich ganz annehmliche Sachen ſagen ließen, oder vielleicht, nach mancherley feinen Bemerkungen gezeigt werden könnte, daß Muſik durch das eine oder andere Hülfsmittel zu einer nachahmenden Kunſt gemacht werden könnte, hauptſächlich, wenn mir erlaubt wäre, dem Worte nachahmend eine Bedeutung nach meinem Gefallen zu geben.

Muſik iſt nachahmend, wenn ſie die nachgeahmte Sache dem Gemüthe augenblicklich vorſtellt. Wenn eine Erklärung nöthig iſt, und wenn wir es ſchwer finden, eine genaue Aehnlichkeit zu bemerken, ſo würde ich eine ſolche Muſik keine Nachahmung der Natur nennen; ſondern ſie im Punkt der Aehnlichkeit mit jenen Gemälden vergleichen, worinn die Handlung nicht erkannt werden kann ohne die angehängte Erklärung des Malers, oder die Gattung des Thiers ohne darunter geſchriebenen Namen. Aber unter der Nachahmung der Muſik, und der Nachahmung der Mahlerey, iſt ein weſentlicher Unterſchied: — eine ſchlechte Malerey iſt überall und auf alle Weiſe eine ſchlechte Nachahmung der Natur, ſo wie eine gute Malerey nothwendig eine gute Nachahmung der Natur ſeyn muß; hingegen Muſik kann aufs ſtrengſte nachahmend, und doch unerträglich ſchlecht ſeyn; oder ganz und gar nicht nachahmend, und doch vollkommen gut. Ich habe gehört, daß das Paſtorale in den 8 Concerten von Corelli (welches der Ueberſchrift nach für die Chriſtnacht componirt worden iſt) eine Nachahmung des Geſangs der über Bethlehem ſchwebenden, und ſich allmählig gen Himmel aufſchwingenden Engel ſeyn ſollte.

Die

Die Muſik iſt aber nicht ſo beſchaffen, daß ſie dieſe Idee ſelbſt erregen könnte: und ſelbſt mit Hülfe des Commentars erfordert ſie eine lebhafte Einbildungskraft, die mannichfaltigen Bewegungen und Melodien des Stücks mit den Bewegungen des himmliſchen Heers zu verbinden; wenn ſie z. B. zuweilen ſich in die Höhe ſchwingen, und zuweilen wieder zurückkehren; wenn ſie zuweilen an dem einen Orte des Firmaments ſingen, und zuweilen an dem andern; jetzt ein- oder zweyſtimmig, und dann in vollem Chor. Man ſieht nicht deutlich, daß der Autor etwas hat nachahmen wollen; und ob er es gewollt hat, oder nicht, iſt eine Sache von geringer Bedeutung: denn ſeine Muſik wird noch immer gefallen, wenn an dieſe Tradition kein Menſch mehr denkt. Die Harmonien dieſes Paſtorals ſind in der That ſo ungewöhnlich, und ſo bezaubernd ſüß, daß es ganz unmöglich iſt, nicht an den Himmel zu denken, wenn man ſie hört. Demohngeachtet aber würde ich ſie nicht nachahmend nennen; aber ich glaube, daß ſie feiner und ſchöner ſind, als irgend eine nachahmende Muſik in der Welt.

Klänge an ſich ſelbſt können geradezu nichts anders als Klänge nachahmen, eben ſo wenig, als ſie in ihren Bewegungen etwas anders als Bewegungen nachahmen können. Aber der natürlichen Klänge und Bewegungen, welche die Muſik nachzuahmen geſchickt iſt, ſind nur wenig. Denn, erſtlich, müſſen ſie alle mit den Grundſätzen der Kunſt übereinſtimmen, und weder der Melodie noch Harmonie hinderlich ſeyn. Da nun der Grund aller wahren Muſik, und das vollkommenſte aller muſikaliſchen Inſtrumente, die Menſchenſtimme iſt; und daher auch zum Muſter der muſikaliſchen Tonleitern dient; ſo können Geräuſche und unharmoniſche Töne von aller Art, die eine gute Stimme ohne Anſtrengung nicht hervorbringen kann, nicht zur Muſik gerechnet, ſondern müſſen von dieſer angenehmen Kunſt ausgeſchloſſen werden.

den. Denn es iſt unmöglich, daß dieſe Klänge, die entweder im Singen oder im Sprechen eine unnatürliche Anſtrengung erfordern, dem Zuhörer ein anhaltendes Vergnügen gewähren ſollten. Ich ſage: ein anhaltendes Vergnügen; denn ich läugne nicht, daß die übernatürlichen Klänge eines italiäniſchen Sängers Verwunderung und augenblickliches Vergnügen verurſachen können: aber dieſe Klänge ſind keine Muſik; ſie werden nicht ihres beſondern Charakters, ihres Pathos wegen bewundert, ſondern gleich dem Seiltanzen und Feuerfreſſen, bloß weil ſie ungewöhnlich und ſchwer ſind. — Ueberdieß iſt der Endzweck aller ächten Muſik, gewiſſe Leidenſchaften und Empfindungen, oder wenigſtens gewiſſe Fähigkeiten, ſolche Eindrücke von Leidenſchaften und Empfindungen anzunehmen, im menſchlichen Gemüthe zu erregen. Da nun alle Empfindungen, über welche Muſik einige Gewalt hat, von der angenehmen Art ſind, ſo können in dieſer Kunſt keine andern Nachahmungen von natürlichen Klängen und Bewegungen ſtatt finden, als ſolche, die angenehme Empfindungen einzuflößen geſchickt ſind. Der Geſang gewiſſer Vögel, das Murmeln eines Fluſſes, das Jauchzen einer Menge von Menſchen, der Tumult eines Sturms, das Brüllen des Donners, oder das Läuten der Glocken ſind Klänge, die mit angenehmen und erhabenen Empfindungen übereinſtimmen, und ſowohl mit Melodie als Harmonie vereinigt werden können; dieſe mögen nachgeahmt werden, wenn der Künſtler eine Gelegenheit dazu findet. Aber das Krähen eines Hahns, das Bellen der Hunde, das Mauen der Katzen, das Grunzen der Schweine, das Schnattern der Gänſe, das Gluchſen einer Henne, das Schreyen eines Eſels, das Knarren einer Säge, oder das Rumpeln eines Wagenrades würde die beſte Muſik lächerlich machen. Die Bewegung eines Tanzes, oder der prächtige Gang einer in Schlachtordnung geſtellten Armee kann nachgeahmt wer-

den; aber der hinkende Trott eines Pferdes würde unerträglich ſeyn.

Anmerkung.

„Wir haben zwar hier nur das Amt eines litterariſchen Anzeigers, und nicht des Kritikers; könnten folglich ruhig übergehen, was uns in den Meynungen des Verf. dieſer Verſuche anſtößig und ungegründet ſcheint. Da es aber gerade einige Materien betrifft, die uns vorzüglich wichtig vorkommen, worinn wir mit dem Verf. nicht übereinſtimmen können, ſo glauben wir, daß auch ſelbſt hier einige kritiſche Bemerkungen nicht übel angebracht ſeyn werden.

Wenn der Verf. behauptet, daß Muſik nicht füglich unter die nachahmenden Künſte gerechnet werden könne, ſo behauptet er etwas, was ohnedem ſchon von tiefen Kennern der ſchönen Künſte geglaubt worden iſt. Ich ſage von tiefen Kennern; weil es ihrer freylich noch nicht viele giebt, die ſich von den Grundſätzen und Meynungen des Batteux in dieſem Fall loszumachen, und ihre eigene Straße zu wandeln vermocht haben. Wenigſtens giebt es aber doch einige; und dieſes iſt genug, der Meynung unſers Verf. ihre Neuheit zu benehmen. Daß dieſe Meynung nicht neu iſt, wollen wir aber beyſeite ſetzen, und unſere Erinnerungen und Anmerkungen bloß auf die Beweiſe einſchränken, womit er dieſe Meynung zu unterſtützen glaubt. Sein Beweis, daß Muſik nicht unter die nachahmenden Künſte gehöre, lautet, wie wir ſchon geſehen haben, ſo: „Wenn ich gefragt werde, welcher Theil der Natur in einem guten Gemälde oder Gedichte nachgeahmt ſey, ſo finde ich, daß ſich eine befriedigende Antwort geben läßt; hingegen, wenn ich gefragt werde, welcher Theil der Natur in Händels Waſſermuſik, oder in den 8 Concerten von Corelli, oder in irgend ei-

nem

nem andern engliſchen oder ſchottiſchen Liede nachgeahmt ſey, ſo weiß ich keine hinlängliche Antwort zu finden.“ Dieſer Beweis ſagt in der That viel zu wenig, oder vielmehr, er iſt gar kein Beweis. Warum ſollte man nicht ebenſowohl bey gewiſſen Gattungen von Muſik beſtimmen können, was für ein Theil der Natur nachgeahmt ſey, als bey einem Gemälde oder Gedichte? Sind Empfindungen und Leidenſchaften nicht auch Theile der Natur, obgleich unkörperliche? Und ſollte es durchaus unmöglich ſeyn, zu beſtimmen, welche von dieſen unkörperlichen Theilen der Natur, durch dieſen oder jenen muſikaliſchen Ausdruck verſtanden werden ſollen? Von den größern Schwierigkeiten, die ſich bey einer ſolchen Beſtimmung finden, wenn ſie hinlänglich und befriedigend ſeyn ſoll, reden wir hier nicht; es verſteht ſich von ſelbſt, daß es unendlich leichter iſt, die Aehnlichkeit eines Gemäldes oder eines Gedichtes mit gewiſſen körperlichen Gegenſtänden, oder Theilen der Natur, zu finden, als die feinen Verhältniſſe und Uebereinſtimmungen dunkler Gefühle, für die wir ſo häufig Worte und Ausdrücke vermiſſen, mit dieſen nämlichen körperlichen Gegenſtänden. Iſt dieß aber eine Folge, daß dieſe feinen Verhältniſſe und Uebereinſtimmungen gar nicht zu finden ſind, weil ſie jemand nicht finden kann, der ſich vielleicht mehr mit der Unterſuchung der körperlichen Theile der Natur beſchäftigt hat, als mit den geiſtigen? Da ſo manches feine Verhältniß dieſer geiſtigen Theile der Natur, mit den körperlichen, entdeckt iſt, welches man vorher eben ſo unerforſchlich fand, ſo läßt ſich hoffen, daß es ſich mit den übrigen noch unentdeckten und unerklärten eben ſo verhalten, und jede Schwierigkeit verſchwinden werde, die bisher im Wege geſtanden hat, ſobald man ſich mit dem Weſen der geiſtigen Theile der Natur ſo gut wie mit den körperlichen genau genug bekannt machen wird. — Alſo nicht aus dieſem Grunde, ſondern aus ganz andern Gründen muß Muſik von den nachahmen-

menden Künſten ausgeſchloſſen werden. Der triftigſte unter dieſen Gründen iſt unſerer Meynung nach, folgender, der, ſo viel wir wiſſen, noch von niemand bemerkt worden. Wenn Muſik eine getreue Nachahmerin der Natur ſeyn ſoll, ſo muß ſie Empfindungen und Leidenſchaften in einem ſo mangelhaften Zuſtande ausdrücken, als ſie ſich wirklich in der Natur finden. Drückt ſie dieſe Empfindungen nicht getreu aus, wie ſie in der Natur liegen, ſo iſt ſie keine Nachahmerin; und drückt ſie ſie ſo getreu aus, ſo hat ſie keinen nützlichen Einfluß auf die Verbeſſerung und Verfeinerung unſerer Gefühle. In dem einen Fall erhebt ſie ſich über die Natur; — ſucht, wie Apelles, mehrere Schönheiten der Natur zuſammen, um eine einzige vollkommene daraus zu bilden; — vermeidet alles Mangelhafte, was in der Natur mit dem Schönen vermiſcht iſt; bildet ſich mit einem Worte das, was die Maler Ideale nennen, und wird dadurch, ſtatt einer Nachahmerin, ſelbſt Schöpferin. In dem andern Fall aber, wenn ſie nämlich die Natur getreu nachahmt, wie wir ſie in ihrem mangelhaften Zuſtande täglich vor Augen ſehen, kann ſie nur das Unvollkommene unterhalten; das Behagen des unkultivirten Menſchen an dieſen natürlichen Unvollkommenheiten immer mehr und mehr befeſtigen und tiefer einprägen, ſtatt daß ſie ſich es zur Pflicht machen ſollte, es auszurotten und zu verdrängen; ſie erniedrigt ſich alſo dadurch zur niedrigen Sclavin, wenn ſie Gutes und Böſes mit gleicher Bereitwilligkeit nachahmt, und wird ein unnützes und gar ſchädliches Ding, da ſie im entgegengeſetzten Fall ein nützliches Werkzeug der Tugend und der Verfeinerung aller unſerer Gefühle hätte werden können. Die ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften, alle zuſammen genommen, müſſen uns Muſter und Vorbilder von moraliſcher oder phyſiſcher Schönheit vorſtellen, die ſo über uns erhaben ſind, daß wir uns zu ihnen hinaufſchwingen müſſen; das heißt:

dieſe Vorbilder müſſen über, aber nicht wider die Natur ſeyn, ſo wie Religion über, aber nicht wider die Vernunft iſt. Nur dann können ſie nützliche Werkzeuge der Tugend werden, und unſere Empfindungen erhöhen und veredeln. Schwingen ſie ſich nicht höher, als die Natur ſelbſt; copiren ſie die Natur getreu ſo mangelhaft, wie ſie iſt, und ſuchen ihre zerſtreueten Schönheiten von den unendlichen darunter gemiſchten Mängeln nicht abzuſondern, und vollkommene Schönheiten oder Ideale aus vielen einzelnen zu bilden; ſo ſind ſie nichts beſſer, als Sclaven, die den niedrigen und laſterhaften Begierden ihres Herrn ſchmeicheln, anſtatt daß ſie ſie zu unterdrücken, zu veredeln und zu verfeinern ſuchen ſollten.

Keine von den ſchönen Künſten und Wiſſenſchaften kann alſo nach unſerer Meynung in allem Betracht eine Nachahmerin der Natur genannt werden, weil ſie ſich alle, wenn ſie nützlich ſeyn wollen, über die Natur hinweg, und zu Idealen hinauf ſchwingen müſſen. Wenn der Portrait-Maler noch ſo glücklich trifft, ſo hat er zwar die Natur nachgeahmt, aber noch lange das nicht geleiſtet, was die Malerey vermag, und was ein guter Hiſtorienmaler durch eine edle und rührende Geſchichte leiſten kann. Hier werden die einzelnen Züge aus der Natur zuſammengeſucht, die zum edlen und rührenden Charakter des Ganzen beytragen können, und vereinigt; dort aber ſo abgebildet, wie ſie die gewöhnliche Natur vorſtellt, ſie mögen nun ſo häßlich oder ſo ſchön ſeyn, wie ſie wollen. Was läßt ſich aber von einer ſo getreuen Abbildung der unvollkommenen Natur für Einfluß auf die Verfeinerung und Erhöhung unſers Geſchmacks für Schönheit erwarten? Keiner. Wenn Muſik zur Nachahmerin der Natur gemacht wird, ſo iſt ſie gerade in dem nämlichen Fall. Es iſt wahr, den meiſten Menſchen iſt ſie dann angenehmer, und genießbarer, als wenn ſie ſich von den Feſſeln der Nachahmung, die ihr die Poeſie ſo gerne anzulegen pflegt, losreißt, und ſchöne über die gewöhn-

wöhnliche Natur erhabene Ideale ſchafft; aber woher kömmt es? Dieß iſt nicht der Fehler der Kunſt; nicht der Mangel an wirklicher wahrer Schönheit dieſer reizenden Ideale, ſondern die Schuld unſerer eingeſchränkten Fähigkeiten, die uns den wahren vorzüglichen Werth derſelben verkennen laſſen, und bey eigenſinnigen und unkultivirten Menſchen ſogar bisweilen Haß und Abſcheu dagegen erregen. Wenn wir aber dieſe eingeſchränkten Fähigkeiten, zum Maaßſtabe des Schwungs der Künſte annehmen wollen, ſo hat es mit dem Werthe und Nutzen derſelben ein Ende.

Daß in der wahren Muſik keine andern Töne aus der Natur gebraucht werden dürfen, als ſolche, die von der Menſchenſtimme ohne Anſtrengung hervorgebracht werden können, iſt unwiderſprechlich richtig. Wie kömmt es aber, daß der Verf. demohngeachtet, ganz wider ſeinen Grundſatz, den Geſang der Vögel, das Murmeln eines Fluſſes, das Jauchzen einer Menge Volks, den Tumult eines Sturms, das Brüllen des Donners, das Klingeln und Läuten der Glocken, für Töne angiebt, welche ſchicklich in der Muſik ausgedrückt werden können? Iſt denn der Geſang der Vögel ſo beſchaffen, daß er von der menſchlichen Stimme nachgemacht werden kann? finden ſich vielleicht in dem unmuſikaliſchen Zwitſchern eines Vogels Verhältniſſe, die der Menſch nachahmen kann, und die ſich zu der Einrichtung ſeiner Lamina ſpiralis paſſen? Oder iſt Klang ſchon Muſik, ohne Rückſicht auf das Verhältniß mehrerer damit verbundenen Klänge? Was hat das Murmeln eines Fluſſes mit den Tönen der Menſchenſtimme für Aehnlichkeit? Was der Donner? Was der Tumult eines Sturms? Dieß ſind Widerſprüche, die wir nicht zuſammenreimen können.

Auch das iſt falſch, daß die Muſik bloß über angenehme Empfindungen Gewalt haben ſoll, wie der Verf. behaupten will. Selbſt dadurch wird es widerſprochen,

daß

daß er den Tumult eines Sturms, das Brüllen des Donners ꝛc. für Gegenſtände der muſikaliſchen Nachahmung erklärt, weil ſie mit angenehmen und erhabenen Empfindungen einige Uebereinſtimmung haben, und ſich nach ſeiner Meynung ſowohl mit Melodie als Harmonie ſollen vereinigen laſſen. Gehört denn die Empfindung, welche der Tumult eines Sturms erregt, unter die angenehmen oder erhabenen? Und der Donner, erregt er nicht, ſeiner Pracht und Majeſtät ungeachtet, Grauſen und Schrecken? Und iſt Grauſen und Schrecken angenehm? Wir wollen nicht behaupten, daß dergleichen Dinge durchaus nicht nachgeahmt werden dürfen; wir wiſſen, wie häufig es ſchon geſchehen iſt, und wie unzufrieden mancher ſonſt ſchätzbarer Künſtler werden würde, wenn man ihm dieſe ſchönen Mittel, ſein Genie ſpielen zu laſſen, benehmen wollte. Aber es bleibt doch immer ausgemacht, daß die Nachahmungen ſolcher Gegenſtände im Grunde unter die unwichtigſten und vollkommen entbehrlichen Dinge der Kunſt gerechnet werden müſſen, und daß ſie dem Grundſatz des Verf. geradezu entgegen ſind. Dieſer Grundſatz hätte dem Verf. zur Anleitung dienen können, ſichere und zuverläſſige Geſetze aufzuſuchen, nach welchen ſowohl die Arten der Klänge, als die Gattungen der Empfindung zu beſtimmen ſind, welche Muſik nachahmen und ausdrücken kann. In beyden Fällen zugleich hätte er ihn auf einen ſichern Pfad leiten können; in Abſicht der Klänge, wenn er ſich gefragt hätte: welche die Menſchenſtimme nachzuahmen vermag? — und in Abſicht der Empfindungen: zu welchen Empfindungen die mannichfaltigen Klänge, die in dem Gebiete der menſchlichen Kehle liegen, Anlaß geben können? In dem einen Fall würde er gefunden haben, daß die meiſten ſeiner angeführten Gegenſtände der muſikaliſchen Nachahmung außer dem Umfange und Vermögen der Menſchenſtimme liegen; und im zweyten, daß ſie Töne hervorbringen kann,

die nicht bloß angenehme, ſondern auch traurige, ſchreckliche und alſo auch unangenehme Empfindungen zu erregen vermögen.“ Wir laſſen nun den Verf. ſelbſt wieder reden.

Es giebt eine andere Gattung von Nachahmung durch Klänge, die in der Muſik nie weder gehört noch geſehen werden ſollte. Die lokale Erhöhung eines Gegenſtandes durch **hohe Noten**, und ihre Erniedrigung durch **tiefe Noten** auszudrücken, iſt nichts beſſer, als ein jedes einfältiges Wortſpiel, oder eine Poſſe. Wir nennen die Töne hoch oder tief, in Rückſicht auf ihre Lage oder Stelle in dem geſchriebenen Notenplan. Es würde gar nicht unnatürlich geweſen ſeyn, wenn man die Zeichen der höchſten Töne ganz unten, oder die Zeichen der tiefſten Töne ganz oben aufs Linienſyſtem geſetzt hätte, wenn es durch Gewohnheit oder einen Zufall ſo eingeführt worden wäre. Und man hat Urſache zu glauben, daß ſich wirklich etwas dieſem ähnliches in der Scala der Alten findet. Wenigſtens läßt ſich beweiſen, daß bey den Römern der tiefſte und gröbſte Ton, Summa, und der ſchärfſte und höchſte, Ima genannt wurde, welches vielleicht von dem Bau ihrer Inſtrumente herkömmt, indem die Saite, welche den erſtern angab, der Stelle nach höher, die andere aber niedriger gelegen haben kann. — Und doch giebt es viele, die ein muſikaliſches Stück für ſehr fehlerhaft halten würden, in welchem auf das Wort **Himmel**, ein **tiefer**, und auf das Wort **Hölle**, ein **hoher** Ton geſetzt wäre.

Unſer Verf. verfolgt dieſen Gegenſtand noch weiter, um ſowohl den Umfang als den Werth der nachahmenden Muſik zu zeigen. Ihr Umfang erſtreckt ſich, nach ſeiner Meynung, bloß auf jene natürliche Klänge und Bewegungen, die an ſich ſelbſt angenehm, mit Melodie und Harmonie übereinſtimmend, und mit angenehmen Gefühlen und Empfindungen vergeſellſchaftet ſind. Ihr Werth

iſt ſo unbeträchtlich, daß ſie der bloßen inſtrumentalen Muſik weit eher ſchadet als nützt; und vokale Muſik bedient ſich ihrer bloß als eines Hülfsmittels zum Ausdruck, ausgenommen in einigen ſeltenen Fällen, wo die Nachahmung an ſich ſelbſt ſchon ſowohl ausdrückend als angenehm iſt, und doch auch nicht außer der Gewalt der Menſchenſtimme liegt. Es muß hier angemerkt werden, daß unſer Verf. unter nachahmender Muſik überall ſolche Muſik verſteht, die natürliche Klänge und Bewegungen nachahmt.

Muſik iſt nach Dr. Beattie's Meynung nicht deswegen angenehm, weil ſie nachahmend iſt, ſondern weil gewiſſe Melodien und Harmonien ein Vermögen haben, gewiſſe Leidenſchaften, Gefühle und Empfindungen in der Seele zu erregen; und folglich entſpringt das Vergnügen, welches wir bey Melodie und Harmonie empfinden, ſelten oder nie aus jenem Vergnügen, welches unſer Gemüth von der Nachahmung der Natur erhält.

Im zweyten Abſchnitt wird der Natur dieſes Vermögens etwas nachgeforſcht, und verſucht, die Urſachen dieſes Vergnügens, welches die Menſchen von der Muſik erhalten, aus Grundſätzen zu erklären, die auf den Bau des Menſchen gegründet ſind. Der Verf. liefert keine vollkommene gründliche Unterſuchung dieſes Gegenſtandes, ſondern giebt nur wenige beyläufige Anmerkungen darüber; und da er keine eigentliche Theorie davon zu geben gedachte, auch die Hauptſache, ſo unterhaltend ſie auch ſeyn mag, nicht von großem Nutzen und großer Wichtigkeit iſt, ſo iſt er in ſeinen Behauptungen weder poſitiv, noch in ſeinen Raiſonnementen dunkel oder unverſtändlich.

Der dritte Abſchnitt enthält Muthmaßungen über einige Sonderbarkeiten von Nationalmuſik; wir müſſen aber über das, was der Verf. hierüber ſagt, den Leſer aufs Buch ſelbſt verweiſen. Er zeigt in allem, was er

über

über Muſik ſagt, einen warmen Eifer für die Ehre einer Kunſt, die er für geſchickt hält, nicht bloß zum Werkzeug des Vergnügens, ſondern auch der Tugend dienen zu können.

Wir freuen uns, unſern Leſern eine deutſche Ueberſetzung dieſer Verſuche ankündigen zu können, die durch die Weygandiſche Buchhandlung in Leipzig beſorgt iſt, wie wir aus dem deutſchen Muſeo vom Julius 1777 geſehen haben.

3.

Eben daſelbſt ſind einige Nachrichten vom Hrn. Harriſon, Erfinder und Verfertiger des berühmten Zeithalters, die Meereslänge zu beſtimmen ꝛc. bekannt gemacht worden.

In dieſen Nachrichten wird erwähnt, daß in einem kleinen Werkchen von Hrn. Harriſon: Deſcription concerning ſuch a mechaniſm as will afford a nice and true menſuration of time &c. 8. 1775. verſchiedenes die Muſik betreffendes vorkomme. Dieſes ſoll darinn beſtehen, daß es eine Vorſtellung einer neuen muſikaliſchen Leiter, oder mechaniſchen Eintheilung der Octave enthält, nach dem Verhältniß, welches der Radius und Diameter eines Zirkels, in Hinſicht auf den Umkreiß, mit einander haben. — In ſeiner Jugend ſoll Hr. Harriſon der Anführer einer berühmten Geſellſchaft von Kirchenſängern geweſen ſeyn, und ein ſehr feines Ohr für Muſik gehabt haben. Man ſagt daher auch von ſeinen Erfahrungen über den Ton, und von einem ſehr ſeltenen Monochorde nach ſeiner Einrichtung, daß ſie eine eben ſo große Genauigkeit an ſich haben ſollen, wie ſein Zeithalter. Wir hoffen von dieſen Erfahrungen über den Ton, und von dieſem gerühmten Monochorde nächſtens nähere Nachricht ertheilen zu können.

4.

Rom. Hier iſt bey Venanz. Monaldini herausgekommen: Deſcrizione degli ſtromenti armonici di ogni genere, del Padre *Bonanni*, edizione riveduta, corretta, ed accreſciuta dall' Abbate *Giacinto Ceruti*, ornata con 140 rami inciſi da *Arnoldo Wanwenſterout*. 1776. 4.

Dieſes Werk iſt bey eben dieſem Verleger auch unter dem franzöſiſchen Titel: Deſcription des inſtrumens de Muſique &c. zu haben. Bonanni gab es ſchon im vorigen Jahrhundert unter dem Titel: Gabinetto armonico heraus, und wurde durch ein Cabinet von muſikaliſchen Inſtrumenten neben dem Collegio romano dazu veranlaßt. Es enthält viel gelehrte Unterſuchungen über die Inſtrumente der Alten, aber ſehr ſchlecht geſchrieben. Jetzt hat es der Abt Ceruſi verbeſſert, und erſt les- und brauchbar gemacht.

5.

Paris. Nouveau Syſteme de Muſique theorique et pratique, par M. *Mercadier de Beleſta*. Bey Valade, 1776. 301 Seiten in 8. —

In dem Journal des Sçavans vom May 1777 findet ſich eine ausführliche Anzeige dieſes Werks; ſie iſt aber entweder von jemand gemacht, der ſeinen Autor nicht verſtanden hat, oder das Werk muß ſehr verwirrt, und mit falſchen harmonikaliſchen Grundſätzen angefüllt ſeyn. Wir wollen nicht entſcheiden, welcher von dieſen beyden Fällen der wahre ſey; halten aber nicht dafür, daß es ſich der Mühe verlohne, den Leſer, durch einen Auszug aus einer ſo beſchaffenen Anzeige, die Bemerkung ſelbſt machen zu laſſen.

6. Pa-

6.

Paris. Bey Lottin dem ältern iſt herausgekommen: Methode nouvelle pour apprendre facilement le Plain-chant avec quelques exemples d'Hymnes et des Proſe; Ouvrage utile à toutes perſonnes chargées de gouverner l'Office-Divin, ainſi qu'aux Organiſtes, Serpens et Baſſes-Contres, tant des Egliſes où il y a muſique, que de celles où il n'y en a point. Par *M. Oudeux*, Pretre, Chapelain, Ponctoyeur, et Muſicien de l'egliſe de Noyon, ſeconde edition, revue, corrigée et augmentée. 1776, avec approbation et privilege du Roi.

Die Grundſätze des Kirchengeſangs ſind in Fragen und Antworten abgefaßt, und zielen hauptſächlich dahin, die Dauer jeder Note fühlbar zu machen, und ein gewiſſes Maaß zu finden, wodurch Text und Melodie zugleich auf die beſte Art geſungen werden muß. Der Biſchof von Noyon hat erlaubt, dieſe neue Methode in ſeiner Diöcös einzuführen, weil er ſie für ſehr bequem gehalten hat, den Kirchengeſang zu erleichtern, und den Geſchmack daran zu verbreiten.

7.

Paris. Hier ſind 3 kleine Brochüren herausgekommen, über Muſik und Oper, die wir nicht unangezeigt laſſen können.

Die erſte führt den Titel: Reflexions ſur l'Opera, Betrachtungen über die Oper, 60 Seiten in 8.

Es werden darinn die zuträglichſten Mittel angegeben, das Schauſpiel zu unterhalten und zu bereichern. Nebenher thut auch der V. einige Ausfälle auf diejenigen, die ſo ſehr darauf erpicht ſind, den Charakter der franzö-

ſiſchen Nationalmuſik zu reformiren. Er ſagt: die franſiſche Oper ſey ohne Zweifel das mannichfaltigſte, edelſte und prächtigſte Schauſpiel, das nur je ein Volk gehabt habe. Frankreich könne es mit Recht ein Nationalſchauſpiel nennen, und gegen das italiäniſche verglichen, müſſe es den Preis erhalten; daher ſey es nicht zu rathen, davon abzugehen.

Ferner wünſcht der Verf. daß die Verwaltung des Schauſpiels hinlängliches Anſehen haben möchte, um auf eine ſtrenge Ordnung und Diſciplin halten zu können, und daß ſie durch eine aus Künſtlern und Leuten von Geſchmack beſtehende Geſellſchaft unterſtützt würde. Hauptſächlich bedauert er, daß noch keine ordentliche Singſchule etablirt iſt, da dieſes doch die Grundlage zur guten Einrichtung einer Oper ſeyn ſollte. So viel wir wiſſen, ſo iſt jetzt dieſer Wunſch durch das dem Hrn. Piccini untergebene Inſtitut erfüllt worden.

8.

Die zwote Brochure, von 8 Seiten in 8, hat den Titel: Lettre à M. le Baron de la Vieille-Croche über Caſtor und Pollux, eine Oper, die den 10 May 1777 zu Verſailles aufgeführt wurde.

Der Verfaſſer ſagt ſeine Meynung über die franzöſiſche Muſikgattung, und behauptet, ſie ſey derjenigen vorzuziehen, die man den Franzoſen jetzt mit aller Gewalt aufdringen wolle. „Der Himmel bewahre mich, ſagt er, daß ich nicht die tapfern Anhänger des Ritters Gluck vor den Kopf ſtoße, noch auch jenen treuherzigen Fanatikern Verdruß mache, die den ausländiſchen Muſetten alles aufopfern, und die einheimiſchen Muſen mit Füßen treten wollen; aber ich wage es doch, mitten unter dieſen unbeſcheidenen Reformatoren meine ſchwache Stimme zu erheben, und zu ſagen, daß man den Nationalkünſtlern,

auch

auch ſelbſt bey minderm Verdienſt, doch den Vorzug geben müſſe, um ſie dadurch aufzumuntern, jenen nachzueifern.“

„Es iſt ausgemacht, fährt er fort, daß die Muſik vervollkommt worden iſt, hauptſächlich in demjenigen Theil der Harmonie, der die Wirkungen des Recitativs und des Geſangs überhaupt unterhält und verſtärkt; aber hat man dieſe nützlichen und gefährlichen Mittel nicht zu ſehr gemisbraucht, indem man Nebennoten, und oft unnatürliche und nicht zum Thema gehörige Töne mit einem Accompagnement überlud, das die Hauptſache eben ſo ſchwächte, wie eine Reihe von Adjectiven den natürlichen Nachdruck eines bloß nothwendigen Subſtantivs ſchwächt? Bekömmt das Ohr, anſtatt einer leidenſchaftlichen Scene, etwas anders, als ein Geräuſch, welches die Inhaber des Parterre für neue Muſik annehmen? — Ein enthuſiaſtiſcher oder vielleicht gar gedungener Schreyer ruft ſodann ſein Bravo, und gleich iſt die ganze Verſammlung in Convulſion.“

Am Ende wünſcht der Verf. daß man doch ſo viel wie möglich, die erhabene Einfalt der lulliſchen Deklamation beybehalten, und anſtatt der continuellen Bäſſe, und nur dann und wann, ganz ſparſam, Accompagnemente beyfügen möchte. Er glaubt, das Recitativ würde dadurch intereſſanter werden, anſtatt, daß jetzt das gar zu häufige chromatiſche Laufwerk den Hauptgeſang verdunkle und vergeſſen mache.

9.

Die dritte und wichtigſte Brochüre ſoll vom Herrn von Marmontel ſeyn, und iſt betittelt: Eſſai ſur les revolutions de la Muſique en France (Verſuch über die Revolutionen der Muſik in Frankreich), in 8. von 38 Seiten.

Voll von guten und feinen Bemerkungen, die von einer Vernunft zeugen, die die Schwärmerey und der

Parthеygeiſt, ohngeachtet ihrer faſt täglichen Anfälle, beißenden Kritiken und Spöttereyen, nicht haben ſchwächen können. Vielleicht ſind noch nie in einem gelehrten Streit ſo kleine und niedrige Kunſtgriffe angewendet worden, wie in dieſem Geſchmackskrieg; nur haben die unbilligſten die Unannehmlichkeit erlebt, die Lacher nicht immer auf der Seite derjenigen zu ſehen, die Lachen erregen wollten.

Der Verf. dieſes Werkchens hat ſich aber durch nichts abhalten laſſen, mit geſunder Vernunft über den wahren gegenwärtigen Zuſtand, über den Fortgang und den Charakter der Muſik zu urtheilen, und über das, was der den Franzoſen beynahe mit Gewalt aufgedrungene Reformator Gluck eigentlich gethan hat, ſeine ungeheuchelte Meynung zu ſagen. Einige ſeiner Urtheile ſind ſo vortrefflich und richtig, daß wir etwas davon auszeichnen müſſen.

„Warum ſollte man, ſagt er, in der Muſik nicht eben das thun, was man in der Poeſie gethan hat? Mit Schreyen, Heulen und ſchrecklichen und fürchterlichen Tönen drückt man Leidenſchaften aus; aber dieſe Accente, wenn ſie in der Nachahmung nicht verſchönert werden, erregen, ſo wie in der bloßen unnachgeahmten Natur, den Eindruck eines Leidens. Wenn man nur gerührt und bewegt ſeyn wollte, ſo ſollte man unter das Volk gehen, und eine Mutter, die ihren Sohn verliert, oder Kinder, die ihre Mutter verlieren, anhören; hier iſt es, wo der Ausdruck des Schmerzens ohne Kunſt iſt; hier iſt es auch, wo er ſehr ſtark iſt. Aber, welches Vergnügen verurſachen uns ſo traurige Rührungen? Der Schmerz, welcher im Schauſpiel erregt wird, muß Balſam in der Wunde zurücklaſſen. Dieſer Balſam iſt das Vergnügen des Geiſtes oder der Sinne; und die Urſache dieſes Vergnügens iſt in der Poeſie nichts anders, als die Erhabenheit der Gedanken, Empfindungen und Bilder,

die

die edle Zierde des Ausdrucks, und der Reiz ſchöner Verſe. In der Muſik muß ſich ein ähnliches Vergnügen unter die ſchmerzhaften Eindrücke miſchen; und die Urſache deſſelben muß, ſo wie beym Dichter, in der Kunſt des Muſikers liegen; in der Kunſt, dem muſikaliſchen Ausdruck einen Reiz zu geben, den das Schreyen, die Klagen, und die traurigen oder ſchmerzhaften Accente der Leidenſchaften in der Natur nicht haben. Vom lyriſchen Theater den melodiſchen Geſang verbannen zu wollen, iſt alſo ein eben ſo ſonderbarer Einfall, als wenn man dem Trauerſpiel ſeine ſchönen Verſe rauben wollte. Aber noch ſonderbarer iſt der Gedanke, die Deklamation mit Fragmenten eines zerſtümmelten Geſangs durchmengen zu wollen. Warum ſollte man einen Geſang nicht endigen, den man anfängt? Oder, warum fängt man einen Geſang an, wenn man ihn nicht endigen will? Was iſt eine unterbrochene Deklamation, die einen heftigen Anlauf zu nehmen ſcheint, aber gleich wieder fällt, und ſich nur ſchwerfällig fortbewegt? Es giebt nur eine einzige Entſchuldigung für den Nachahmer, der ſich von der Natur entfernt: und dieſe beſteht darinn, daß er nur das Vergnügen der Kunſt verſchaffe.

„Mit einem Wort, die Melodie ohne Ausdruck hat wenig Werth; der Ausdruck ohne Melodie einigen, aber noch lange nicht genug. Ausdruck und Melodie, beyde auf dem höchſten Grad, den ſie erreichen können, vereinigt, das iſt das Problem der Kunſt; es kömmt noch darauf an, zu ſehen, wer uns die Auflöſung dieſes Problems geben wird.

„Die Italiäner haben ſie geſucht; ſie haben angefangen, wie wir. Ihre Muſik war zu den Zeiten des Lulli mit der ſeinigen einerley. Sie bemüheten ſich, ihr mehr Stärke und Ausdruck zu geben; aber ihre wahre Vollkommenheit erhielt ſie erſt in dem Augenblick, da Vinci zuerſt den periodiſchen Geſang erfand, den Ge-

ſang, der in einer reinen, zierlichen und aneinanderhängenden Zeichnung, dem Ohr, ſo wie der Period dem Geiſt, die Entwickelung eines vollkommen gut ausgedrückten Gedankens vorſtellt. Dieß war der Zeitpunkt, an welchem das große Geheimniß der Melodie entdeckt wurde.

„Die Griechen, nachdem ſie den oratoriſchen Perioden erfunden hatten, fühlten, daß man außer dieſer ſchönen Form nichts mehr verlangen könne; ſie ſchränkten daher ihre Beeiferung bloß darauf ein, dieſe Erfindung immer zierlicher und wohlklingender zu machen. Die Italiäner, nachdem ſie die muſikaliſchen Perioden erfunden hatten, machten es eben ſo; ſie blieben dabey ſtehen, ſo wie bey der vollkommenſten Form, die man dem Geſang nur jemals würde geben können; und nicht allein in Arien, ſondern auch in Duetten, Terzetten, in Stücken von mannichfaltiger Harmonie, haben alle Muſiker, die nur je in Europa berühmt geweſen ſind, **Leo**, **Pergoleſe**, **Porpora**, **Buranello**, **Jomelli**, **Majo**, **Haſſe**, **Perez**, **Trajetta**, **Sacchini**, **Piccini**, **Gretry**, **Anfoſſi**, ꝛc. alle haben, den einzigen Ritter **Gluck** ausgenommen, den periodiſchen Geſang als das Meiſterſtück der Melodie, und als den höchſten Grad der Zierde, Richtigkeit und Schönheit angeſehen.

„Die Frage iſt alſo jetzt, ob man dieſe periodiſche Form des Geſangs bloß der Inſtrumentalmuſik überlaſſen, und ſie von der lyriſchen Scene ausſchließen ſoll, wie uns die Partiſanen des Ritters Gluck rathen, oder ob ſie nach dem Beyſpiel der Italiäner auf dem Theater beybehalten werden kann?

„Wer wird dieſe Frage entſcheiden? Die Erfahrung. Alles übrige kann uns hintergehen. Das Anſehen iſt verdächtig, die Beyſpiele ſind zweydeutig, die Vernunft ſelbſt hat oft zwo Seiten, und jeder glaubt ſie auf ſeiner Seite zu haben. Wir wollen auf alles dieſes mistrau-

trauiſch ſeyn, und den Beyfall, den Italien und ganz Europa dieſer Art von Muſik ſeit 50 Jahren gegeben hat, für nichts rechnen. Italien und ganz Europa hat hintergangen werden, und ſich ſodann an ein Vorurtheil halten können. Aber mit der nämlichen Aufrichtigkeit müſſen wir auch geſtehen, daß die Autorität des Ritters Gluck und ſeiner Anhänger nicht im geringſten entſcheidender iſt.“

Wir werden ſehen, was man auf dieſe Gründe antworten wird. Dem Anſchein nach aber, wird ſich das Blatt umwenden, und die, welche dem Reformator der franzöſiſchen Muſik ihren Beyfall am lauteſten zugeſchrieen haben, werden vielleicht im kurzen ebenfalls am lauteſten ihre Unzufriedenheit darüber zu erkennen geben.

10.

Paris.

In den Melanges litteraires des Hrn. **Dorat** vom vom März und April 1777 finden ſich ein paar ſatyriſche Briefe über die Oper, von einem Irländiſchen Choregraphen. In dem erſten wird, um die pantomimiſchen Ballette lächerlich zu machen, die Sündfluth, als ein ſehr erhabener Gegenſtand, vorgeſchlagen. In dem zweyten ſpottet er über die gegenwärtige Muſik der Franzoſen. Er will ſie bereden, den chineſiſchen Virtuoſen **Vitzlipipi** nach Paris zu berufen: „C'eſt, ſagt er, une très bonne politique que de negliger les talens qu'on a chez ſoi, pour accueillir ceux qui ont le mérite éminent d'etre etrangers - - - Vous poſſédez un Allemand et un Italien; faites venir un Péruvien ou un Chinois, rien ne manquera à votre gloire, ni à votre muſique.“ In der Gazette univerſelle de Litterature von Zweybrücken wird dafür gehalten, die Spötterey des zweyten Briefs ſey weniger glücklich als des er-

ſten,

ſten, und es werden einige Betrachtungen darüber gemacht, die wir hier einrücken wollen. „Wir ſind, ſagt der zweybrückiſche Gazetier, jetzt nahe dabey, der Barbarey zu entgehen, warum ſollten wir uns wieder hinein ſtürzen wollen? Warum halsſtarrig glauben, daß wir eine Muſik hätten? Warum nicht ſehen, daß die Italiäner in allen Künſten unſere Lehrmeiſter geweſen ſind? daß wir ohne ſie vielleicht weder Maler, Bildhauer noch Baumeiſter hätten? daß es bloß von ihnen kömmt, daß wir Muſiker haben können, und daß wir uns glücklich zu ſchätzen haben, daß einer der größten Meiſter dieſes Vaterlandes der ſchönen Künſte unter uns wohnen will? Wenn er durch die That wird bewieſen haben, daß man auch unſerer Sprache jene bezaubernde Melodie anpaſſen kann, wenn unſere Künſtler anfangen werden, ſich nach dieſem Muſter zu bilden; wenn man eine Ecole de Muſique wird errichtet haben, wie man eine für die Malerey und Bildhauerkunſt hat; wenn ein Conſervatorium, welches unter der Aufſicht eines ſolchen Mannes, wie Piccini iſt, ſteht, die wahren Grundſätze dieſer ſo wenig erkannten Kunſt unter uns feſtgeſetzt haben wird; dann erſt wird es uns erlaubt ſeyn, zu ſagen: wir haben auch eine Muſik, und wir können den Beyſtand der Fremden entbehren.“ Wir ſetzen nichts weiter hinzu, als daß unter dem Deutſchen und Italiäner, denen der Irländiſche Tanzmeiſter den chineſiſchen Virtuoſen Vitrilipipi gerne noch zur Geſellſchaft geben will, niemand anders als der Ritter Gluck und Piccini zu verſtehen ſind.

II.

In den litterariſchen Monaten von Wien, hat Hr. Riedel verſchiedene kleine franzöſiſche Schriften angezeigt, und dabey Gelegenheit genommen, den Gluckiſchen Partiſanen manches zu ſagen, was zu ihrem Vergnügen

beytra-

beytragen kann. Wir halten es für Pflicht, dieſe kleinen Triumphe unſern Leſern nicht vorzuenthalten, und wollen zum Beweis unſerer Unpartheylichkeit dem Hrn. Riedel einige Wunderdinge nacherzählen, die wir gewiß nicht ſagen würden, wenn wir partheyiſch wären. Der einſichtsvolle Leſer wird ſchon wiſſen, was er davon zu denken hat, und da, wie wir aus einigen vorher angezeigten Schriften ſchließen können, des Triumphirens doch bald ein Ende ſeyn wird, ſo können wir ohne Bedenken den Gluckiſten dieſe kleine Freude noch machen.

La Soirée perdue à l'Opera, à Avignon et ſe trouve à Paris, chés Esprit. 1776. 26 S. in 8. Hr. Riedel hält es für eine der leſenswürdigſten Schriften über die Alceſte von **Gluck**, und ſagt, man erkenne darinn bald die ſtarke Schreibart und die muſikaliſchen Einſichten des Hrn. Arnoult, *) und ſie habe außerdem gerade ſo viel Witz und Laune, daß unſere Witzler und Launer ganze Bände damit füllen könnten.

Dieſe kleine Schrift giebt Hrn. Riedel zugleich Gelegenheit, einige Anecdoten zu erzählen. Ritter **Gluck** hatte durch ſeine **Iphigenie** und durch ſeinen **Orpheus** zu **Paris** eine große Revolution verurſacht. Man wollte keine der vorigen Opern mehr hören, nachdem man dieſe Meiſterſtücke gehört hatte, man wollte den Meiſter zu Paris fixiren; aber unſere Monarchen in Wien feſſelten ihn. Doch konnte er es dem Wunſche der Gallier, die ihn anbethen, nicht verſagen, ihnen noch Alceſte zu geben, die ſchon vorhin in Deutſchland bekannt war, weil man ſie zu **Wien** gehört, und zu **Berlin** nicht gehört, aber getadelt hatte, wie man es gewohnt iſt.

Eine

(*) Der nämliche, von welchem im erſten Bande der Bibl. die kleine Schrift, über die Muſik des Ritter Gluck, beurtheilt worden iſt. Er heißt alſo nicht Arnauld, wie er dort genannt worden, ſondern Arnoult.

Eine ſeltſame Cabale widerſetzte ſich der Alceſte, und ſelbſt der Empfindung derer, die Urheber der Cabale waren. Die Demoiſelle Arnoult hatte in der Iphigenie und im Orpheus die erſte Rolle geſpielt; dieſer Rolle und dem Unterrichte des Meiſters hatte ſie ihren ganzen Ruhm zu danken. Sie buhlte um die Rolle der Alceſte; Gluck aber glaubte, daß ihre Bruſt nicht ſtark genug ſey, um ſo viele Arien auszuhalten, und gab daher dieſe Rolle der Demoiſelle Roſalie le Vaſſeur, die bisher nur Nebenrollen geſpielt hatte. Jene ergrimmte; und empörte einen großen Theil des Publici wider die neue Oper. Die Schreiber mußten ſchreiben, die Sprecher ſprechen, die Cabaliſten cabaliren; und ehe noch die Oper aufgeführt ward, machte man ſchon bekannt, daß ſie fallen würde.

Sie fiel nicht; denn Roſalie und le Gros ſpielten ſo glücklich, daß ſelbſt die angeſtifteten Gegner der Oper weinten, und nur weinend ſagen konnten: cela ne vaut rien. Anfangs zwar ſchien der Beyfall nicht allgemein; aber er vermehrte ſich bey jeder Vorſtellung, gleichwie man ein Gemälde von Raphael immer ſchöner findet, jemehr man es betrachtet. Die Oper wurde fortgegeben, und am Ende vereinigten ſich alle Stimmen. Die Urheber der Cabale wurden ausgeziſcht; und dem Ritter Gluck wird in dem großen Saale der königl. Akademie der Muſik noch bey ſeinem Leben ein Denkmal errichtet: ſein Buſto, neben Lulli, Rameau und Quinault. Selbſt die Königin hat dazu ſubſcribirt. Dieſe Ehre eines Monuments für einen lebenden großen Mann iſt, Monarchen ausgenommen, in Frankreich bisher nur dem einzigen Voltaire widerfahren. Und für einen Deutſchen! In der Hauptſtadt Frankreichs!

Jetzt wird (ſetzt Hr. Riedel dieſen Exclamationen noch hinzu) dieſer große Tonkünſtler von den Franzoſen ſelbſt aufgefordert, die Armide von Quinault,

die

die Lulli bekanntermaaßen ſchon componirt hat, aufs neue nach ſeiner eigenen Art zu ſetzen. Ein neuer Triumph!

12.

Lettres ſur les Drames opera. A Amſterdam, et ſe trouve à Paris, chés Eſprit. 1776. 55 S. in 8.

Eine kurze Theorie der Oper mit eingeſtreuter Kritik. Der Triumph für die Gluckiſten liegt in folgenden Worten: La Muſique d'expreſſion, la ſeule vraiement dramatique etoit a peine ſoupçonné en France, quand le Chevalier *Gluck*, qui de l'aveu de l'Europe entiére, eſt celui de tous les Muſiciens, qui a porté ſon art le plus loin dans cette partie, arriva a Paris.

13.

Le Souper des Enthouſiaſtes. A Amſterdam, et ſe trouve à Paris chés *L. Cellot*, Imprimeur-libraire. 1776. 41 S. in 8.

Iſt eine Kritik über die Alceſte von Gluck. Ein Abt giebt ſeinen Freunden zu eſſen. Man ſpricht von der Alceſte, ein Luſtigmacher bonmotiſirt dagegen, ſagt, ſie ſey gut bey einem Leichencondukt aufgeführt zu werden: die Lacher ſind auf ſeiner Seite. Der Abt läßt ſie ſich ſatt lachen, bringt ſie aber endlich zu einer Wette, die er gewinnt, nachdem ſie alle die Alceſte dreymal mit Aufmerkſamkeit gehört haben. Der Abt ergreift dieſe Gelegenheit, das ganze Meiſterſtück genau zu analyſiren, nicht nach der muſikaliſchen Grammatik (denn dieſe hat er wahrſcheinlich nicht verſtanden), nicht wie ein Emanuel Sincerus die klaſſiſchen Autoren analyſirt, ſondern nach der feinſten Empfindung, wie etwa ein Leſſing über den

Homer,

Homer, und Heyne über den Virgil ſchreiben würde. Der Beſchluß iſt, daß die ganze Geſellſchaft ſich enſchließt, zu dem Denkmale in Marmor, das man dem Meiſter errichtet, zu ſubſcribiren. Der Verfaſſer dieſer kleinen Schrift heißt *Laurent*.

In den litterariſchen Monaten, wo dieſes Werkchen angezeigt iſt, wird vom Hrn. Riedel des Weſens noch viel gemacht, über die außerordentlichen Verdienſte des Ritters Gluck, über die beſagte Büſte, über die Achtung, womit ihn **Thereſia**, **Joſeph**, **Klopſtock**, **Leſſing** und **Wieland** anſehen, und über ſeine eigene warme und innige Freundſchaft für ihn. Die Franzoſen ſollten eine Legende erdichtet haben, als ob **Glucks** Voreltern aus **Languedoc** herſtammten, um doch einen kleinen Theil an der Ehre zu haben, die dieſer große Mann unſerm Vaterlande mache. **Maria Anna Gluck**, die damals noch lebte, bekömmt auch ihren reichlichen Antheil. Eine kleine Galanterie, die nichts weniger als bedeutend iſt, nimmt er als das beweiſendſte Zeugniß ihres außerordentlichen Verdienſtes an. Wir müſſen dieſen galanten Spaß unſern Leſern doch mittheilen.

Klopſtock ſetzte in einer glänzenden Geſellſchaft folgenden Revers auf, welchen die ſel. **Gluck** nebſt allen anweſenden, zum Theile durchlauchtigen Zeugen und Zeuginnen unterſchrieb:

Ich Endes unterſchriebene, Bezauberin des heil. römiſchen Reichs, wie auch des unheiligen gallikaniſchen Reichs, urkunde und bekenne hiermit, wasmaaßen ich **Klopſtocken** verſprochen habe, und verſpreche, daß ich, ſobald ich, Erzzauberin, in die Erzſtadt des Erzhauſes, Wien genannt, zurück gekehrt bin, und mich alldort drey Tage und drey Nächte hintereinander von meiner Reiſe verpuſtet habe, ich ſofort und ohne Verzug, wie auch ohne fernern Aufſchub, ihm zuſenden will: 1) die Arie, in welcher Orpheus der Euridice nachruft, 2) die Arie, in

wel-

welcher Alceſte ihren Kindern nachruft; und daß ich unter jede dieſer Arien ſetzen will einige wenige Worte, in welchen enthalten ſeyn ſoll, ſoviel nämlich davon in Worten enthalten ſeyn kann, die Art und Weiſe, Beſchaffenheit und Eigenthümlichkeit, und gleichſam die Schattirung meines muſikaliſchen Zaubervortrags, damit benanndter Klopſtock dieſe meine Worte, benebſt den Arien, ſeinerſeits wiederum zuſenden könne ſeiner Nichte zu Hamburg, welche, ſeinem Vorgeben nach, der Zauberey auch ergeben ſeyn ſoll. Urkundlich, geſchehen zu Raſtadt am 17. März 1775.

14.

Lettre d'un Amateur de l'opera à M. de * * * A Amſterdam, et ſe vend a Paris chés Couturier. 1776. 69 S. in 8.

Betrifft die innere Einrichtung des Operntheaters zu Paris, und die Verwaltung deſſelben, und enthält allerley idealiſche Vorſchläge. Das letztere gilt von mehrern Schriften dieſer Art, die bey Gelegenheit der unter der jetzigen Regierung veränderten Adminiſtration der königl. muſikaliſchen Akademie zu Paris erſchienen ſind.

15.

Examen des cauſes deſtructives du Theatre de l'Opera, et des moyens, qu'on pourroit emploier pour le retablir; ouvrage ſpeculatif par un amateur de l'harmonie. Paris 1776. 40 S. in 8.

Der Verf. hält viel auf die ſogenannten Conſervatoria, ſo wie in Neapel und Venedig, und ſelbſt auf Koſten der Menſchheit; er meynt: qu'importe, s'il

n'a pas la conſiſtance generative, pourvûq'il plaiſe au Public?

16.

Unter der ungeheuren Menge von Almanachen, welche auf das Jahr 1777 zu Paris herausgekommen ſind, befindet ſich auch folgender: Etrennes muſicales, ou le petit Rameau, pour apprendre de ſoi-meme la Muſique. Bey Desnos, in 24.

VI.

Neue Erfindungen.

1.

Der Hofclavecinmacher zu Paris, Hr. Pascal-Taſkin, hat eine neue Verbeſſerung an dem Clavecin angebracht, die man zu Paris ſehr erheblich findet. Anſtatt, daß bey den gewöhnlichen muſikaliſchen Inſtrumenten dieſer Art ein Stückchen von einer Feder die Saiten in Bewegung ſetzt, fügt Hr. Pascal noch überdem ein Stück von einer Büffelhaut zu eben der Abſicht bey, wodurch der Ton vortrefflich wird. Man kann dieſe Clavecins, die der Erfinder Clavecins a Peau de Buffle nennt, ſo gebrauchen, daß entweder die Stückchen Büffelhaut allein, oder mit den Federn zugleich auf die Saiten wirken, und dadurch eine angenehme Mannichfaltigkeit von Tönen hervorbringen.

2.

Hr. Doinet zu Paris hat bis zum März 1775 Subſcription auf gewiſſe Stäbe angenommen, durch deren Beyhülfe man die Clavecins ſtimmen kann, ohne das allergeringſte muſikaliſche Gehör zu haben. In Stahl koſten dieſe Stäbe den Subſcribenten 96 Livres, und für dieſes Geld bekommen ſie 12 Stäbe, zu jedem Tone der Oktave einen. Wenn man eine Saite ſtimmen will, ſo legt man einen kleinen Ring von Eiſendrath um ſie herum, ſchlägt gegen den Stab, deſſen Ton die Saite erhalten ſoll, und hält ihn nun an den Steg des Clavecins. So lange die Saite noch nicht recht geſtimmt iſt, bleibt ſie hierbey ruhig, je genauer ſie aber den erforderlichen Ton erhalten hat, deſto mehr zittert ſie, und deſto geſchwinder

läuft der kleine Ring um ſie herum. Die königl. Akademie hat dieſe Erfindung zwar ſehr gebilligt; es läßt ſich aber faſt erwarten, daß die gewöhnliche Art zu ſtimmen vorzüglicher ſeyn, und dem Ohr mehr Gnüge leiſten werde, obgleich die Erfindung des Hrn. Doinet an ſich ſelbſt in der Natur der klingenden Körper ſehr gegründet iſt.

3.

In Rom iſt vor kurzem eine neue Erfindung an den Flügeln gemacht worden, und das Inſtrument wovon ſie angebracht wird, heißt Cembalo angelico. Es unterſcheidet ſich von dem gewöhnlichen Flügel nur darinn, daß, anſtatt der Rabenfedern, kleine mit Sammt überzogene Stückchen Leder über den Metallſaiten des Inſtrumentes wegfahren. Dieſe Theile ahmen das Weiche eines zarten Fingers nach, und bringen einen Klang hervor, der aus dem Tone einer Queerflöte und einer ſanften Glocke zuſammengeſetzt iſt. Im Wohlklange ſoll dieſes Inſtrument alle andern bey weitem übertreffen.

4.

Im Altonaiſchen Reichspoſtreuter wurde vom 12. Sept. 1777 ein muſikaliſches Inſtrument angezeigt, von welchem die Liebhaber muſikaliſcher Erfindungen eine etwas nähere Erläuterung hätten wünſchen mögen. — Es ſoll faſt die Figur eines ſogenannten Pantalons, im Baſſe einfache gelbe, und im Diſcante weiße gewöhnliche Clavierſaiten haben. Der Ton ſoll durch die Berührung der Saiten von einem Bogen entſtehen, der mit dem Fuße regiert wird, und dem die Saiten durch den Anſchlag der Taſten, die ſo, wie auf einem gewöhnlichen Clavier, beſchaffen ſind, genähert werden, dauert auch ſo lange fort, als der Bogen die Saiten berührt.

Der

Der Ton ſoll vortrefflich ſeyn, und viele Aehnlichkeit mit dem Ton der Harmonica haben.

5.

Zu Petersburg hat ein gewiſſer Muſicus, Namens Eibicht, ein neues Inſtrument erfunden, aus deſſen Beſchaffenheit ſich für die Muſik eben kein beträchtlicher Vortheil erwarten läßt. Durch Hülfe einer Walze ſoll eine Violine Solo, und ein Clavecin den Baß (in den Zeitungen ſtand Contre-Baß) dazu ſpielen. Seinen erſten Verſuch hat der Erfinder mit einem ruſſiſchen Liede gemacht.

VII.

Todesfälle.

1.

In Wien iſt im May 1777 Joſ. Mannl, erſter Virtuos auf dem Violon geſtorben. Sein Verluſt iſt in einer Trauerode beſungen worden.

2.

In Lüneburg ſtarb am 4ten November 1777 der Cantor an der St. Johanniskirche, Johann Georg Schumann, im 80ſten Jahre ſeines Lebens, und im 51ſten Jahre ſeines Amtes. Dieſer ehrwürdige Greis, deſſen treuen Unterricht auch ich einige Zeit genoſſen habe, hat acht Monate vor ſeinem Tode noch das rührende Vergnügen gehabt, ſein funfzigjähriges Amtsjubelfeſt von den angeſehenſten Einwohnern der Stadt Lüneburg, die meiſtentheils ſeine ehemaligen Schüler geweſen ſind, gefeyert zu ſehen. Wir glauben dem Andenken dieſes ehrwürdigen Mannes unſere Hochachtung nicht beſſer beweiſen zu können, als wenn wir die bey der erwähnten Feyerlichkeit gehaltene rührende Rede hier einrücken.

Rede bey dem funfzigjährigen Amts-Jubelfeſte des Cantoris Schumann in Lüneburg, gehalten vom dortigen Stadt-Syndicus Dr. C. F. Oldecopp, den 4ten April 1777. (*).

Mit den lebhafteſten Empfindungen des Dankes gegen die gütige Vorſehung, welche uns die Freuden des heutigen Tages geſchenkt, trete ich in dieſer zahlreichen Ver-

(*) Es iſt unſtreitig eine patriotiſche Bemühung, einen verdienten Schullehrer zu gelegener Zeit, durch öffentliche Ehren-

Verſammlung öffentlich auf, zu einer feyerlichen Handlung, die für uns alle ſo ſehr intereſſant iſt, den Ton zu ſtimmen. Sowohl einem beſondern Auftrage unſerer Hochzuverehrenden Obern, als auch der Aufmunterung ſo vieler Patrioten und Freunde, habe ich es zu verdanken, daß ich hier der ganzen Welt bezeugen darf, wie vielen Antheil mein Herz an der Feyer dieſes Tages nimmt. Erwarten Sie nicht, Hochgeſchätzte Anweſende, daß ich Sie mit einer umſtändlichen Ausführung unterhalten ſolle. Eine einzige frohe Erinnerung an die Würde des Mannes, dem wir unſere Blumen ſtreuen, vergeſellſchaftet mit der dankbarſten Verehrung des höchſten Weſens, das uns dieſes ſelige Vergnügen empfinden läßt, und dann ein

renbezeugungen, aus ſeiner Erniedrigung hervor zu heben, und wenn eine ganze Stadt dieß mit einem gewiſſen Enthuſiasmus thut, ſo verdient ſolches als ein Exempel zur Nachahmung bekannt gemacht zu werden. Es wird daher vielleicht auch nicht unintereſſant ſeyn, hiebey noch zu erzählen, daß ſchon vor der Feyerlichkeit, die zu dieſer Rede die Veranlaſſung gab, die angeſehenſten Einwohner ungefordert, aus eigenem Triebe, von allen Seiten ſich zu einem Geſchenke vereinigt hatten, welches auch für eine größere Stadt, als Lüneburg, nicht unbeträchtlich geweſen wäre, — daß der geräumige Hörſaal nicht mehr Menſchen faſſen konnte, als er hielt, wovon über die Hälfte vormalige Schüler dieſes würdigen Mannes waren, — daß während der Rede eine feyerliche Stille herrſchte, und man nach Endigung derſelben gleichſam nur einen einzigen Odenzug hörte, — und daß, als der ehrwürdige Greis nun auftrat, vor erſchütternder Wehmuth nicht reden konnte, und endlich in der Einfalt ſeines Herzens zu Gott ſprach: Herr, ich bin zu geringe aller Barmherzigkeit, die du an mir gethan haſt! daß da niemand war, der nicht in Thränen zerfloß. — Zu Ende der Feyerlichkeit ſollte von dem Muſikchore ein bekannter Geſang geſungen werden, allein die Zuhörer waren zu ſehr im Affekt, um bloß zuhören zu können, die ganze Verſammlung ſtimmte mit ein.

lauter Zuruf von Segenswünſchen für das Wohl unſers Lehrers, — das mag unſerer Seele Beſchäftigung genug ſeyn.

So ſehen Sie dann, Hochzuverehrende Anweſende, ſehen Sie hier den Mann, dem zu Ehren unſer verehrlicher Magiſtrat das heutige Feſt anordnet. Den Mann, den die Vorſehung des ſeltenen, tauſend Sterblichen nicht beſtimmten Glücks würdiget, an dem heutigen Tage das funfzigſte Jahr ſeiner Amtsführung zurückzulegen. Den Mann, der mit dem an ſich ſelbſt ſchon ſo mühſamen Amte eines Schullehrers eines der beſchwerlichſten Kirchenämter verband, dem das Glück aufbehalten war, beyden Aemtern in eine ſo lange Reihe von Jahren, bey einer nur ſehr ſelten unterbrochenen Geſundheit, mit den munterſten Geiſteskräften vorzuſtehen, und den noch jetzt ſein hohes Alter nicht hindert, ſo lange es in dem Rathſchluß des Höchſten beſchloſſen iſt, ſeine Pflicht zu thun.

Verehren Sie in Ihm den Mann, der ſich des beſondern Vorzugs rühmen darf, während der ganzen Zeit ſeines Lehramts nicht ein einzigesmal, auch nicht im allermindeſten (das will viel ſagen) den Blick einer Unzufriedenheit über ſeine Amtsführung in den Augen ſeiner Obern bemerkt zu haben. So einen Mann, bey welchem ſich außer der Geſchicklichkeit, die ſeine Kunſt von ihm fordert, auch die beſten, die vortrefflichſten Eigenſchaften eines Schullehrers vereinigt finden, ſo einen wird Lüneburg, wenn wir lange ſchon ſeine Aſche ſegnen, nicht leicht wieder aufweiſen. Ich würde die Gränzen der ihm ſchuldigen Achtung und Beſcheidenheit übertreten, wenn ich ſeine Verdienſte der Länge nach erzählen wollte, um ſo mehr, da die redenden Beweiſe, welche dieſen Hörſaal anfüllen, mich dieſer Mühe überheben; ich will mich daher nur bey den fröhlichen Ausſichten verweilen, welche die Vorſehung dieſem würdigen Greis vor andern ſeines Gleichen geöffnet hat. Längſt ſchon hat ſeine Seele den Lohn der

Tugend

Tugend und Rechtſchaffenheit geerndtet; heute ſieht er mit körperlichen Augen, wie alles bemüht iſt, ſeinem ſilberfarbenen Haupte Kränze zu flechten, und mit Entzücken thut er einen Blick in die Zukunft hinüber, wo der größte Lohn auf ihn wartet. So trat er vor funfzig Jahren ſein Amt an; längſt bekannt mit allen den Mühſeligkeiten, die auf ihn warteten, aber auch zugleich mit dem ernſten Vorſatz und mit dem zuverſichtlichſten Vertrauen auf Gott, alle dieſe Beſchwerlichkeiten zu überſteigen.

In dieſem Vertrauen übernahm er ſeine Geſchäfte, bearbeitete die zarten Keime der ihm anvertraueten jugendlichen Herzen, ſchuf ſie zu Pflanzen, und ſah nach und nach Bäume herworwachſen, welche in den ſpäten Tagen ſeines Lebens den angenehmſten Schatten über ihn verbreiten konnten. Dieſe und andere Annehmlichkeiten der Erziehung, der erhabene Gedanke, die Früchte ſeiner Arbeit mit den Eltern zu theilen, der Vorzug mehr als irgend jemand in das Innere der Menſchheit zu ſchaun, das Vergnügen, ein unbeſchränktes Vertrauen ſeiner Mitbürger zu gewinnen, und der Beyfall ſeines Gewiſſens, für Zeit und Ewigkeit gearbeitet zu haben; alle dieſe Vorzüge des Schulamts, hielt er für den beſten, für den vollkommenſten Lohn ſeiner Bemühungen, und er verlor nichts, daß die Welt ihn nicht nach Verdienſt lohnen konnte. Er verlor nichts, daß die Zeit ihm das Wenige, was man ihm zu ſeinem Unterhalte angewieſen hatte, nach und nach mehr, als über die Hälfte, verkürzte; er verlor nichts, daß er, unerkannt von dem großen Haufen der Welt, wie es noch immer das traurige Schickſal der Schulmänner mit ſich bringt, zwiſchen Mauern eingeſchloſſen, in ſeiner ſtillen Hütte da ſaß, und nur dann den Augen der Welt ſich zeigte, wenn die Kirche oder der Lehrſtuhl ſeine Gegenwart forderten. Aber er gewann unendlich, als ihm ſein Schöpfer das Ziel ſeiner Tage ſo weit ſteckte, daß er auch noch dieſen wonnevollen Tag erleben mußte, der von

allen Patrioten längſt dazu auserſehn war, der Nachwelt ein Denkmal ſeiner Verdienſte zu werden.

Und ſo ſteht er nun da, der theure, würdige Lehrer, an der Stelle, an welcher er vor funfzig Jahren ſein Amt übernahm. Schon hat er mit dankender Anbethung ſeinem Schöpfer das gebührende Lobopfer gebracht, und nun tritt er auch, mit entwölkter, aufgeheiterter Stirn vor den Augen der Welt auf, gleich als wollte er von ſeinen funfzigjährigen Handlungen Rechenſchaft ablegen. Seliges Bewußtſeyn ſeiner Rechtſchaffenheit und Treue, und die ſüße Selbſtzufriedenheit über ſeine wohlgeführte Verwaltung, ſtrahlen aus ſeinen Blicken. Indem er die zahlreiche Verſammlung überſchauet, und indem er überall Männer erblickt, die ſchon in der zarteſten Jugend, mit gänzlicher Uebergebung ihres Herzens, von ſeiner Hand ſich ziehen ließen, — Männer, die jetzt die anſehnlichſten Ehrenſtellen bekleiden, und es ſich heute zur Pflicht machen, ihn mit Augen der wärmſten Theilnehmung anzulächeln, ſo bleibt ſeine Seele bald bey dieſem, bald bey jenem in einer angenehmen Einnerung hangen, und nun thürmt ſich eine wohlthätige Empfindung über die andere in ihm auf, ſchwellet ſeine Bruſt, — und eine Zähre der Freude zittert ſanft ſeine Wange herab. Gott! welch ein Glück, ſolche Empfindungen in ſich zu nähren! den erhabenen Gedanken ſich denken zu können: Euch, euch allen warf ich einſt einen Zug der Rechtſchaffenheit ins Herz! Euch legte ich den Grundſtein eures Glücks! und ohne dieſen Zug, ohne dieſen Stein ſtünde vielleicht jene Säule des Staats, jene Stütze der Kirche, jener Menſchenfreund, das Muſter des Weltbürgers, nicht da! Dafür ſollen Sie denn heute den Lohn einerndten, und mir, mir iſt die Ehre vorbehalten, Ihnen dieſe Schuld feyerlichſt abzutragen. So nehmen Sie dann für alle in Ihrem Amte bisher erwieſene Treue und Rechtſchaffenheit den beſten, den verbindlichſten Dank von mir an, den ich

im

im beſondern Auftrage eines hochanſehnlichen Magiſtrats hiemit abſtatte, und halten Sie ſich von dem vollkommenſten Wohlwollen, und von einer unbeſchränkten Zuneigung der geſammten Mitglieder des ganzen Collegii verſichert! Sehen Sie dieſe Ihnen gegönnte Ehrenbezeugung als den geringſten Theil der Ihnen ſchuldigen Achtung an, und rechnen Sie ſicher darauf, daß jedem unter ihnen jeder Tag, jede Stunde, jeder Augenblick erwünſcht ſeyn wird, Ihnen Merkmale ihrer Erkenntlichkeit zu bezeugen, und mit allem Vergnügen dazu beyzutragen, Ihnen die ſpäten Tage Ihres Lebens angenehm und heiter zu machen.

Auch im Namen aller übrigen Patrioten und Freunde, welche ſich hier zu unſerm Feſte drängen, opfere ich Ihnen Dank aus dem gefühlvolleſten Herzen. Es ſind nicht leere Worte, die ich zur Beobachtung des Wohlſtandes hier ausſpreche; nein, die That beweiſt es, daß das Herz hier mit redet. Das werde geſchrieben auf die Nachkommen, und mit goldenen Buchſtaben werde es in den Jahrbüchern Lüneburgs verzeichnet, mit welchem Zug der Menſchenliebe und des ächten Patriotismus ſich unſere Stadt an dem heutigen Tage veredelt. Mit innigſtem Entzücken habe ichs geſehen, wie viel wahre Tugend in der Bruſt unſerer Bürger wohnt, und wie einer den andern geſpornt hat, ſeine Erkenntlichkeit gegen die Verdienſte dieſes würdigen Greiſes an den Tag zu legen. Und was kann bey ſolchen Aufforderungen dieſen Menſchenfreunden willkommener ſeyn, als wenn ich jetzt in ihrem Namen öffentlich ausrufe: Heil dieſem Lehrer!

Und nun, mein Theuerſter, erlauben Sie mir noch, daß auch ich für meine Perſon mich noch ein wenig mit Ihnen unterhalte. Wer wird es mir verdenken, wenn ich dieſen ſüßen Augenblick für mich ſelbſt zu nutzen ſuche, und Ihnen mein Herz, mein dankbares und empfindungs-

vol-

volles Herz, öffne? dieß Herz, das nun ſchon ſeit länger als zwanzig Jahren Ihnen gehört, und mit den feſten Banden der Freundſchaft unauflöslich an Sie geknüpft iſt? — Gehen Sie einmal mit mir in die vergangenen Zeiten zurück, und ſehen Sie mich, als den Schüler, der manches mal, von der jugendlichen Flatterhaftigkeit getäuſcht, Ihre Ermahnungen nicht annahm, und der ſich ſelbſt den Vorwurf machen muß, daß er manche Lehre nicht genützt hat, die er hätte nützen können; ſehen Sie aber auch den Schüler, der bey dem allen vielleicht Ihres Unterrichts und Ihrer Leitung nicht ganz unwerth war, und der nunmehr in reifern Jahren diejenigen Züge nicht verkennt, die Sie damals in ſein weiches Herz eingruben, und von deren glücklichem Auswuchs ihm jetzt manche ſchöne Frucht zu Theil wird! O! daß ich Worte genug hätte, Ihnen mein dankbares, mein von Erkenntlichkeit überfließendes Herz, ganz, wie es da liegt, entfalten zu können! Nimmer hätte ichs mir vorſtellen können, daß ſich ſo viel Anziehendes in der Freude fände, ſeinem Lehrer danken zu können; aber jetzt, da auch in mir ein Vaterherz ſchlägt, jetzt wird es mir anſchauend gewiß, daß es das größte Glück ſey, einen treuen Lehrer zu haben. O! daß ich doch auch dieſes Glücks noch theilhaftig werden könnte, Ihnen meine noch zarten Pfänder der Liebe in Ihre Arme führen zu können! Das ſind aber Wünſche, deren Erfüllung ich dem Höchſten anheim ſtelle, und wobey ich mit anbethender Verehrung ſchweige. Soll ich aber nicht ſo glücklich werden, nun, ſo will ichs mir wenigſtens zur Pflicht, zur unvergeßlichen Pflicht machen, meinen Kindern die Achtung gegen ihre Lehrer recht tief in die Seele zu prägen, und ſo ſollen ſie es an mir ſehen, wie werth mir mein Lehrer war, und wie mein Herz für Dankbarkeit gegen ihn überſtrömte. Und da ich Ihnen, glücklicher Vater, redlicher Freund, Ihre Treue, Ihre Rechtſchaffenheit nicht zu lohnen im Stande

bin,

bin, da ich Ihnen nichts geben kann, als dieß dankbare gefühlvolle Herz, das Sie längſt haben, — nun ſo lohns Ihnen Gott in Zeit und Ewigkeit.

Und er wirds Ihnen lohnen, theurer, beſter Lehrer, wenn dereinſt der jüngſte Tag erwacht, und wenn Sie, umringt von dem unabſehbaren Haufen der Seligen, die Sie hier auf Erden werth hielten, ſeinem Throne ſich nahen. Dann wird der ewige Richter Ihnen Beyfall zuwinken, und der Becher der Freuden wird für Sie voll ſeyn. Und auch hier unter uns, ſo lange Ihnen Ihr Schöpfer Ihre Tage noch gemeſſen hat, wird er Ruhe und Zufriedenheit über Sie verbreiten, und er wird die Wünſche erhören, die wir heute zu ihm hinauf ſchicken, daß die Bürde der Jahre und die Beſchwerden des Alters Ihre Munterkeit nie unterbrechen, und daß der Abend Ihres Lebens ſchöner, heitrer, wie Ihr Tag, ſey. O! daß Sie lange noch auf dieſer Welt recht glücklich, unbeſchreiblich glücklich ſeyn möchten! Lange ſeyn Sie noch der würdige Lehrer, lange noch der Jugend Vater — und mein Freund!

3.

Am 13. October 1777 ſtarb zu Gotha Hr. Disma Hattaſch. Er war ein gebohrner Böhme, und einer unſerer beſten Violiniſten. Er wurde 1725 zu Hohemaut, einer böhmiſchen Stadt, gebohren, kam 1751 in herzogl. Gothaiſche Dienſte, und iſt an einem Schlagfluſſe in ſeinem 53ſten Jahre geſtorben.

4.

Im Jahr 1777 ſtarb zu Paris der franzöſiſche Dichter Greſſet, von welchem ſich in den Memoires de l'academie françoiſe eine vortreffliche Lobrede auf die Harmonie befindet.

VIII. Anec=

VIII.

Anecdoten.

1.

Als Gelimer, König der Vandalen, mit dem Kaiſer Juſtinian Krieg führte, und vom Beliſarius, dem General des Kaiſers, in die Gebirge zurück getrieben wurde, und in große Noth gerieth, erhielt er einen Brief von einem ſeiner Freunde, Namens Pharas, worinn er ermahnt wurde, mit ſeinem Feinde Bedingungen einzugehen. Da aber Gelimers große Seele nicht an Unterwürfigkeit denken konnte, ſandte er folgende Antwort zurück: „Quod mihi conſilium dediſti, magnam habeo tibi gratiam, ut etiam hoſti injuſto ſerviam; id vero mihi intolerandum videtur. Si Deus faveret, repetere poenas ab eo vellem, qui, a me nunquam nec facto violatus nec verbo, bello, cujus nulla eſt cauſa legitima, prætextum præbuit, meque in hunc ſtatum redegit, accito, neſcio unde, immiſſoque *Beliſario*. Non improbabile eſſe ſciat, paſſurum ipſum, tanquam hominem ac principem, eorum aliquid, unde abhorret. Nequit ultra progredi ſtylus, auferente mentem calamitate, quæ me circumvenit. Vale, amice *Phara*, et mihi, quod te oro, *citharam*, panem unum ac ſpongiam mitte.“ Ich bin dir ſehr verbunden, daß du mir den Rath haſt ertheilen wollen, mich meinem Feinde zu unterwerfen, der ſo ungerecht an mir gehandelt hat; aber der Gedanke einer ſolchen Unterwerfung iſt mir unausſtehlich. Wenn es Gottes Wille iſt, ſo bin ich bereit, auch das Schlimmſte von ihm zu erdulden, ob er gleich von mir weder durch Thaten noch Worte beleidigt worden iſt, auch dieſen Krieg unter einem Vorwand führt, der auf

keine

keine Weiſe gerechtfertigt werden kann, und dadurch die Grauſamkeit noch vergrößert, womit mich Beliſarius in dieſen traurigen Zuſtand verſetzt hat. Laß ihn wiſſen, daß er auch ein Menſch, obgleich ein Fürſt, und noch nicht über alle Unglücksfälle hinaus ſey. Ich kann nicht weiter ſchreiben; mein Unglück drückt mich zu Boden. Lebe wohl, mein Freund Pharas, und ſende mir doch eine Harfe, ein Brod, und einen Schwamm. (Der Geſchichtſchreiber ſetzt hinzu, die Harfe habe Gelimer haben wollen, um ſich dadurch aufzuheitern, das Brod, ſeinen Hunger zu ſtillen, und den Schwamm, ſeine Thränen damit abzutrocknen. Procopius Cæſar de Bello Vandalico, Vol. I. lib. II. cap. VI. pag. 240. edit. Pariſ. 1662.

2.

Außer andern Künſten und Wiſſenſchaften, iſt der Pfalzgraf Friedrich II. welcher nachher Churfürſt wurde, ein beſonderer Liebhaber der Muſik geweſen, und wußte aus eigener Erfahrung, daß ſie dem Herzen des Menſchen ſehr viele Ergötzung gewähre, und ſonderlich zur Erhöhung des Muthes und der wahren Tapferkeit ſehr viel beytrage. Als nun einige Muſikverächter hörten, daß der Pfalzgraf ſeiner Muſikliebhaberey wegen ſehr gerühmt wurde, und ſie ihrer Meynung nach ſonſt nichts tadelnswürdiges an ihm finden konnten, und doch gerne tadeln wollten, ſo gaben ſie vor, dieſe angenehme Kunſt mache die Leute weich und weibiſch, und man würde nicht leicht jemand finden, der ihr ſehr ergeben, und doch auch zugleich männlich und tapfer ſey. Da dieſes der Pfalzgraf Friedrich, der Markgraf Johann zu Brandenburg, und noch mehrere Muſikfreunde erfuhren, und daraus ſahen, daß ſie mit ihrer Liebe zu dieſer ſchönen Kunſt verachtet wurden, beklagten ſie ſich deswegen bey dem Erzherzog Karl, mit angehängter Betheurung, daß

ſie

ſie es nicht ungeahndet laſſen, ſondern ihre Ehre mit dem Degen würden zu retten wiſſen. Dieſe Drohung möchte auch wohl bald erfüllt worden ſeyn, wenn ſich nicht der Erzherzog Karl dazwiſchen gelegt, und es für rathſamer gehalten hätte, dieſe Sache durch einen öffentlichen Turnierkampf entſcheiden zu laſſen. Es wurde daher ein gewiſſer Tag beſtimmt, an welchem ſie zu Fuße öffentlich mit einander fechten ſollten. Sie wurden an dieſem Tage mit Rüſtungen verſehen, und jeder erhielt eine Lanze vorne mit einer Crone, und ein Schwerd, welches zwar nicht ſcharf und ſchneidend, aber gleichwohl ziemlich ſchwer war. Mitten auf dem Platze wurde auch eine Erhöhung von 4 oder 5 Schuhen gemacht, damit ſie einander nicht zu nahe kommen konnten, vermöge des Rechts ſolcher Kämpfe, nach welchem ſich die Streitenden einander nur oben, nicht aber unten am Leibe treffen durften, auch niemand ſich unterſtehen durfte, über dieſe gemachte Erhöhung hinüber zu ſpringen. Auch wurde ihnen nach den Rechten ſolcher Turniere verboten, vor den Stichen und Schlägen der Gegner zu weichen; wer es aber doch thun würde, ſollte für verzagt und überwunden gehalten werden. Und endlich wurde feſtgeſetzt, wer an ſeinem Gegner die meiſten Lanzen oder Schwerder brechen würde, und vor demſelben nicht wiche, der ſollte als Ueberwinder den Ruhm davon tragen, und vom Frauenzimmer entweder mit einem Kranze, oder mit einem andern Zeichen des Ruhms beehret werden.

Nachdem dieſes alles gehörig beſtimmt war, begaben ſich von jeder Seite drey zum Kampfe; unter den Muſikfeinden war der Vornehmſte ein gewiſſer Herr von Munkenvall, welcher nach der Zeit Vicekönig zu Neapel wurde. Die Muſikverächter wurden aber bald überwunden, und keiner unter ihnen war im Stande, die Streiche des Pfalzgrafen Friedrich abzuhalten. Denn ſo oft er nach ihnen ſchlug, entwichen ſie dem Streich, und

traten

traten zurück. Einmal ſchlug der Pfalzgraf dem Herrn von Munkenvall mit einem Streich ein Stück vom linken Ermel; als ſich nun Munkenvall darüber beſchwerte, und laut rief, dieſes ſey wider das Turnierrecht, und ſein Gegner ſollte ihm nach dem Kopfe ſchlagen; ſah ihn der Pfalzgraf ſcheel an, und antwortete ihm: warum reichſt du den Kopf nicht her, ſondern weicheſt immer zurück? und ſobald er dieſes geſagt hatte, gab er ihm einen ſolchen Streich an den Schlaf, daß ihm dunkel vor den Augen wurde, und er ziemlich weit zurück fiel. Hier wollte nun der Pfalzgraf über die Schranken ſpringen, und hatte auch wirklich ſchon den einen Fuß dazu angeſetzt; aber der Erzherzog kam dazwiſchen, und hob den Kampf auf, der vielleicht, ohne dieſe Dazwiſchenkunft, nicht ohne Gefahr würde geendigt worden ſeyn. Die Waffen wurden alſo nun wieder abgelegt, und Munkenvall nebſt ſeinen Geſellen wurden von jedermann ausgelacht und verſpottet.

Nach der Zeit war niemand mehr am Hofe, der es gewagt hätte, die Muſik oder die Liebhaber derſelben zu ſchelten oder für weibiſche und verzagte Leute auszuſchreyen. S. Pfalzgraf Friedrich II. Lebensbeſchreibung, von Hubert Thomas Leodius.

3.

Man beſchuldigte einen modernen Muſiker, daß er die Muſik des Lulli geplündert hätte. Eines Tages, da ein Stück von ihm gegeben wurde, bekam er mit einem Akteur einen Zwiſt, der bis zu Fauſtſchlägen gieng, wobey er ſehr zu kurz kam. Da er nun nach dieſer Bataille in einem ziemlich zerriſſenen Rock wieder zum Vorſchein kam, ſagte einer von ſeinen Freunden zu ihm: wie biſt du nicht zugerichtet? und ein anderer antwortete: wie ein Menſch, welcher von der Plünderung kömmt.

4.

Vor einiger Zeit wurde zu Verdun die Jagdluſt Heinrichs IV. ſehr gut vorgeſtellt. Im dritten Akt, wo Heinrich mit dem Müller und deſſen Familie bey der Tafel ſitzt, ſingt der Müller, um ſeinem Gaſte ein Vergnügen zu machen, ein Lied. Als der Akteur beym dritten Vers dieſes Liedes war, welcher anfängt: es lebe Heinrich der vierte, wiederholte das durch die vorhergegangene Vorſtellung in Enthuſiasmus gebrachte Auditorium laut und einſtimmig „es lebe Heinrich der vierte“ und dieſer Vers wurde zweymal auf die nämliche Art geſungen. Dieſer ſonderbare Umſtand, in welchem die Zuſchauer ſelbſt Akteurs wurden, iſt in der That weit weniger lächerlich als rührend, und ein neuer Beytrag zum Lobe Heinrichs, und zur Geſchichte des Nationalcharakters.

5.

Ein muſikaliſcher Kritiker ſagte einſt in einer Geſellſchaft, voll Vergnügen und Selbſtzufriedenheit über die Wichtigkeit ſeines Amts und ſeiner Perſon, daß er Ehre und Ruhm unter die Componiſten austheile. Ja wohl, antwortete jemand aus der Geſellſchaft, und zwar ſo reichlich, daß ſie nichts für ſich ſelbſt zurück behalten.

6.

Ein Muſikus in Athen ſammlete, um ſeine Schüler Muſik zu lehren, ſorgfältig die mistönendſten, rauheſten, unangenehmſten, heulendſten, quäkendſten und regelloſeſten Stimmen, die er finden konnte. Er ließ ſie in Gegenwart ſeiner Schüler ſingen, und dieſen befahl er, die Mistöne des einen, das gellende Schreyen des andern, das unausſtehlige Blöken des dritten, das lächerliche Galloppiren, Springen, die Courbetten und Capriolen des vier-

vierten, fünften, ſechſten ꝛc. ſorgfältig zu bemerken. Hierauf wand er ſich nach ſeinen Kleinen, und ſprach ſcherzend: Nun, meine Lieben, wenn ihr gerade das Gegentheil von dem thut, was dieſe Leute thun, dann ſingt ihr göttlich. — Luther war mit dieſem griechiſchen Muſikus einerley Meynung, wie man aus einer Stelle von ihm ſehen kann, in welcher er ſagt: „die „böſen Fiedler und Geiger dienen dazu, daß wir ſehen „und hören, wie eine feine, gute Kunſt die Muſica „ſey, denn Weißes kann man beſſer erkennen, wenn man „Schwarzes dagegen hält.“

7.

Ein griechiſcher Virtuoſe, Namens Hippomachus gab ſeinem Schüler eine Ohrfeige, weil er falſch geſpielt hatte, und doch von den Zuhörern gelobt wurde. Perperam cecinisti, ſagte er, nam alioquin hi tibi non applauderent. (Du haſt falſch geſpielt, denn ſonſt würden dich dieſe nicht gelobt haben.) Aelian. var. Hiſt.

8.

Taubmann war einſt bey dem Churfürſten von Sachſen zur Tafel, an welcher ſich auch zugleich ein päbſtlicher Nuntius befand. Nach geendigter Tafel nahm der Nuntius eine Violine, ſpielte darauf, und ſang dazu: Doktor Luther iſt ein Dickkopf. Taubmann ergriff geſchwind eine daſelbſt befindliche Baßgeige, ſpielte, und ſang: Der Pabſt der iſt ein Hundsfott. Herr Profeſſor, ſagte der Nuntius, das iſt zu grob. Auf dem Baß gehts nicht anders, verſetzte Taubmann.

9.

Man fragte einen Schwaben, ob er auf der Violine ſpielen könne? Er antwortete: ich glaube, ich kann, allein ich habe es noch nicht probirt.

10.

Ein König ſtritt mit einem gewiſſen Tonkünſtler über die Schönheiten einer Arie. Nach vielen angeführten Gründen ſagte endlich der Muſiker zum Könige: Es würde für Jhro Maj. ein großes Unglück geweſen ſeyn, wenn Sie ſo viel hätten lernen ſollen, um es beſſer zu wiſſen als ich.

IX.

Muſikaliſche Neuigkeiten.

1.

London, vom April 1777. Hr. Sacchini, der ſich ſchon ſeit einiger Zeit hier aufhält, läßt jetzt ein fünfſtimmiges Miſerere in Kupfer ſtechen, von welchem einige ſehr viel erwarten. Es ſoll aus lauter Baßſtimmen beſtehen.

2.

Ebendaſelbſt. Hier iſt jetzt ein Jude, Namens Leoni, der beſte Sänger im Königreich. Er ſingt auf dem Theater, in Concerten und in der Oper. Nun iſt er nach Dublin gegangen, daſelbſt zu ſingen. Die Juden haben ihn aus ihrer Synagoge ausgeſtoßen, aus zwo Urſachen: 1) weil er in dem vortrefflichen Stück des ſel. Händels, the Meſſian, mitgeſungen hat; 2) weil er an einem Sonnabend des Abends, nach dem Sabbath, auf der Schaubühne geſungen hat. Vormals ſang er in der Synagoge, und die Größten von Adel kamen dahin, ihn zu hören.

3.

Paris. Als der Herr Graf von Falkenſtein am erſten Tage ſeiner Abreiſe von Verſailles vor dem ſchönen Landſitz Magneuville vorbeyfuhr, ließ er anhalten, um ſich ein wenig dort umzuſehen. Er traf den berühmten Sänger Jeliotte daſelbſt, und bat ihn, ſich hören zu laſſen. Der Virtuoſe weigerte ſich ſo viel möglich, und entſchuldigte ſich hauptſächlich damit, er wolle den Herrn Grafen nichts mittelmäßiges hören laſſen; er ließ ſich endlich zureden, gieng an ein Clavier, und ſang dabey

mit jener Anmuth, mit der er ehemals ganz Frankreich entzückte. In den verbindlichſten Ausdrücken dankte ihm hierauf der große Reiſende, indem er noch dabey ſagte: das Vergnügen, einen wahren Virtuoſen gehört zu haben, mildert den Kummer, den mir die Abreiſe von Frankreichs Hof und Hauptſtadt verurſacht.

4.

Paris, vom Sept. 1777. Nunmehr iſt Hr. de Viſmes, Unterdirektor der Fermen und Schwager des bekannten Tonkünſtlers de la Borde, an der Spitze der Geſellſchaft, welche die Direktion der Oper hat. Es werden nun auch Sänger und Sängerinnen zu komiſchen Opern aus Italien geholt, und über dieſe wird der berühmte Piccini, jetziger Singmeiſter der Königin, die Direktion haben.

5.

Ebendaſelbſt, vom Jul. 1777. Jetzt wird der muſikaliſche Krieg zwiſchen den Freunden des Ritters Gluck, des Hrn. Gretry und des Hrn. Piccini, von Tag zu Tage lebhafter. Marmontels Buch: Eſſai ſur les revolutions de la Muſique en France, hat die meiſte Veranlaſſung dazu gegeben.

6.

Ebendaſelbſt. Die allerneueſten Nachrichten von daher lauten: Der Ritter Gluck habe ſich wegen der unverſchämten Angriffe der Pariſer Gelehrten entſchloſſen, dieſes ſeiner Fähigkeiten unwürdige leichtſinnige Volk zu verlaſſen, und nach Wien zurück zu kehren.

7.

Florenz, vom Sept. 1777. Hier ſind jetzt drey Theater zugleich offen, auf welchen muſikaliſche Stücke auf-

aufgeführt werden, nämlich: la Pergola, il Cocomero, und St. Maria. Auf dem erſten wird das ernſthafte Drama: Medonte Re d'Epiro, von der Compoſition des Hrn. Giuſeppe Sarti, und das tragiſch-pantomimiſche Ballet, il Tancredi, aufgeführt. Auf dem zweyten ſpielt man das ſcherzhafte Drama: il Cavalier magnifico, Muſik von Hrn. Luigi Caruſto. Die Ballette ſind von der Erfindung des Hrn. Onorato Vigano. Auf dem dritten Theater führt man die Burleske, il Geloſo in cimento, Muſik vom Hrn. Anfoſſi, auf. Auf dem erſten Theater zeichnen ſich als ſpielende Perſonen beſonders aus: Roſa Auguſtini, prima Donna; der Diſcantiſt Aprili, und der Tenoriſt Panati. Auf dem zweyten: Sign. Caruſio, und Sign. Marianna Santoro. Auf dem dritten: Sign. Spighi und Hr. Mengozzi.

8.

Mayland. Unſer Hr. Carlo Caccio, Secretair der Direktion des Regio - ducale Teatro hat den Ritter Gluck, im Namen des ganzen Adels, in den ſchmeichelhafteſten Ausdrücken erſucht, eine Opera ſeria zu komponiren.

9.

Neapel. Hier iſt auf den Namenstag des Königs eine neue Oper, von Guglielmi, Ricimero genannt, mit außerordentlichem Beyfall aufgeführt worden.

10.

Portugall. Hier hat der berühmte Capellmeiſter, Hr. David Perez, ein Ordenskreuz erhalten.

11.

Berlin. Der königl. Sänger, Sign. Concialini hat kürzlich einen Beweis ſeines menſchenfreundlichen

Herzens

Herzens gegeben, indem er am 14. Oct. 1777 ein öffentliches Concert zum Beſten einer braven und verunglückten Wittwe mit 4 Kindern gab. Die ganze Capelle beſetzte dieſes Concert, und die Einnahme deſſelben, welche der Wittwe ganz zu Theil wurde, beſtand in 445 Thalern.

12.

Wien, vom Febr. 1778. Endlich wurde am 17ten dieſes die ſo ſehnlich erwartete erſte deutſche Operette, genannt: die Bergknappen, hier aufgeführt. Sie übertraf die Erwartung des Publikums. Die Muſik und Dekoration war beſonders vortrefflich. Mademoiſelle **Cavalieri**, welche vormals in der hieſigen italieniſchen Opera buffa geſungen, zeichnete ſich beſonders durch Abſingen einiger ſehr ſchweren und künſtlichen Arien, auch durch eine ſehr gebeſſerte Aktion aus. Madame Stierle erhielt ebenfalls ſehr großen Beyfall. Als das Stück geendigt, und der Vorhang niedergefallen war, verlangte das Publikum, die Schauſpieler noch einmal zu ſehen. Sie zeigten ſich hierauf alle vier, und Mademoiſ. **Cavalieri** hielt ein ſehr ſchönes Dankſagungs-Compliment an die Zuſchauer. Se. Majeſtät, der Kayſer, ſuchen auf alle mögliche Art dieſe Operetten empor zu bringen, und laſſen die beſten Sujets dazu ausſuchen. Die Rollen ſind ſchon gegenwärtig alle doppelt beſetzt, damit durch die Unpäßlichkeit eines oder andern Sängers die Aufführung nicht gehindert werde. Unſer berühmter Schauſpieler, Hr. **Müller**, hat den Auftrag, dieſelben in der Aktion, ſo wie Hr. **Umlauf**, welcher ſich durch die muſikaliſche Compoſition dieſer Operette ſo viel Ehre erworben, im Singen zu unterrichten. Außerdem iſt merkwürdig, daß dieſe Operetten nicht unter der gewöhnlichen Theater-Cenſur, ſondern unmittelbar unter dem Ober-Kammerherrn und Sr. Majeſtät, dem Kaiſer ſelbſt, ſtehen.

13. Eben-

13.

Ebendaſelbſt, vom Sept. 1777. Jeßt befindet ſich ein junger Fremdling mit einer Harmonika von 42 Glocken hier. So vieltönig wäre dieſes Inſtrument noch nicht geweſen.

14.

Aus dem Würtenbergiſchen. Hr. Schubart, Verfaſſer verſchiedener Schriften, und unter andern auch einer deutſchen Chronik, eines Zeitungsblattes, worinn öfters muſikaliſche Sachen vorgekommen ſind, iſt wegen verſchiedener unvorſichtiger Urtheile den 23. Jan. 1777 zu Blaubeuren auf Herzogl. Würtenbergiſch. Befehl in Verhaft genommen, und auf das Schloß Asperg geſeßt worden. Seine Frau iſt aber mit einem Jahrgelde von 200. fl. begnadigt, und ſeine Kinder ſind in die Herzogl. Akademie aufgenommen worden. Den neueſten Nachrichten zufolge, iſt er nun unter gewiſſen Einſchränkungen wieder auf freyen Fuß geſeßt.

15.

Maynz, vom Januar 1778. Hier iſt die bekannte Sängerin, Madame Hellmuth, als Kammervirtuoſin angeſtellt worden.

16.

Braunſchweig. Die Stelle des verſtorbenen Prof. Zachariä, am Carolino, hat der Hr. Profeſſor Eſchenburg mit dem völligem Gehalte des Verſtorbenen erhalten.

X.

Muſikaliſche Gedichte.

1.

An Herrn Capellmeiſter Bach, zu Hamburg, als er ſeine neueſten 6 Concerte herausgab.

Des Ruhms partheyiſche Poſaune
O Bach, iſt für dein Lob zu klein.
Dein Vater und verklärte Graune
Sehn vom Olymp herab, ſich deines Ruhms zu freun.

2.

Ans Clavier.

Mit ſtillem Kummer in der Bruſt,
Schleich' ich mich jetzt zu dir.
Verleih mir unſchuldsvolle Luſt,
Du zärtliches Clavier!

In deine Saiten ſing' ichs oft,
Verfolgt die Bosheit mich.
Die Thräne fließt — und unverhofft
Genieß' ich Ruh durch dich!

Du liſpelſt meine Klagen nach,
Voll Sympathie — und auch
Verräthſt du niemals, was ich ſprach,
Nach falſcher Freunde Brauch.

Bald ſing' ich zu dem Silberklang
Von deinem Saitenſpiel
Dem Herrn der Erde Lobgeſang,
Und warmes Dankgefühl.

Bald ſing' ich keuſche Liebe drein,
Die mir im Buſen glüht,
Und ſo wie deine Saiten rein —
Vor Gottes Augen blüht.

So laut mein Herz der Tugend ſchlägt,
So laut ſey mein Geſang!
So lang mein Buſen Unſchuld hegt,
Verleih mir Himmelsklang!

Das ungewiſſe Glück der Welt
Erhöhſt du immer mir.
Und wenn mir's Neid und Haß vergällt,
So find ich Troſt bey dir! —

Dank ſey dem Mann, der hohe Luſt
Einſt durchs Clavier erfand!
Ihm danke jede ſanfte Bruſt,
Die Freude durch ihn fand!

G.

3.

Bey Annas von Gluck Hügel.

Fräulein, erwache! Sieh, die Roſen blühen!
Horch', es locken aus allen Maygebüſchen
Dich zum Wettgeſange die Federharfchen.
Fräulein, erwache! —
Umſonſt! Sie ſchweigt, ſie ſtarrt, erwacht nicht wieder!
In Staub trat ihre Schönheit Hela (a) nieder!
Nun ſchwebt ihr Geiſt, ein ſüßes Liliendüftchen,
In blauen Lüftchen!

Sohn des Felſen! (b) Du jauchzeſt nun nicht mehr der ſüßeſten Kehle
Silbergeſänge vom Ufer der Donau zum Ufer der Seine!
Denn verklungen hat ſie, die ſüßeſte Kehl'! — Erklang ſie:
Lauſchten Hügel und Hayn'; horchte das Wipfelvolk;
Hielt in Strömen der Weſt plötzlich den Odem an;
Schwieg die Grille; das Quellchen
Schwätzte leiſer die Blumen hin!
Hub das Vaterland ſich; ſchrumpfte das Ausland ein;
Standen Jüngling' entzückt, neidelos Mädchen da;
Für=

(a) Hela. Der Tod, Hüterin der Hölle.
(b) Der Wiederhall.

Fürſten fühlten (o Wunder!)
Bis ins Herz des Geſanges Klang!
Ach, und ſang ſie ſein Lied, (c) fuhr er, voll ſelbſten, auf!
Nannte Zauberin ſie, küßte die Zauberin!
Und Eliſabeth Winthem
Grüßte Schweſter und küßte ſie!
Aber auf ewig! auf ewig hat dieſe Kehle verklungen!
Hügel und Hayne! Wipfelvolk! Weſt, und Quellchen und Grille!
Vaterland! Ausland! Jünglinge! Mädchen! Fürſten, und du, der
Barden Thuiskons Erſter! und du vom Erſten der Barden
Harfengeadelte Winthem, klaget! Ach, klaget in meine
Saiten! auf ewig hat ihre Kehle verklungen! auf ewig!

Haſchka.

---

4. Le

(c) Vaterlandslied zum Singen für Johanna Eliſabeth von Winthem, von Klopſtock, mit andern mehrern geſetzt vom Ritter v. Gluck.

4.

Le Baſſon.

Jusqu'aux genoux trois puiſſans villagois
Tenoient Lucas enfoncé dans la glace;
Qui, reniflant et ſouflant dans ſes doigts,
Faiſoit trés-laide et piteuſe grimace.
Eh! mes amis, pour Dieu faites-lui grace,
Dit un paſſant qui plaignoit le pitaud.
Frêre, repond le ſacriſtain Thibaud,
De notre bourg c'eſt demain la grand' fête:
J'y chanterons l'office en faux bourdon;
Et ce gros gars qui crie à pleine tête,
Je l'enrhumons pour faire le Baſſon.

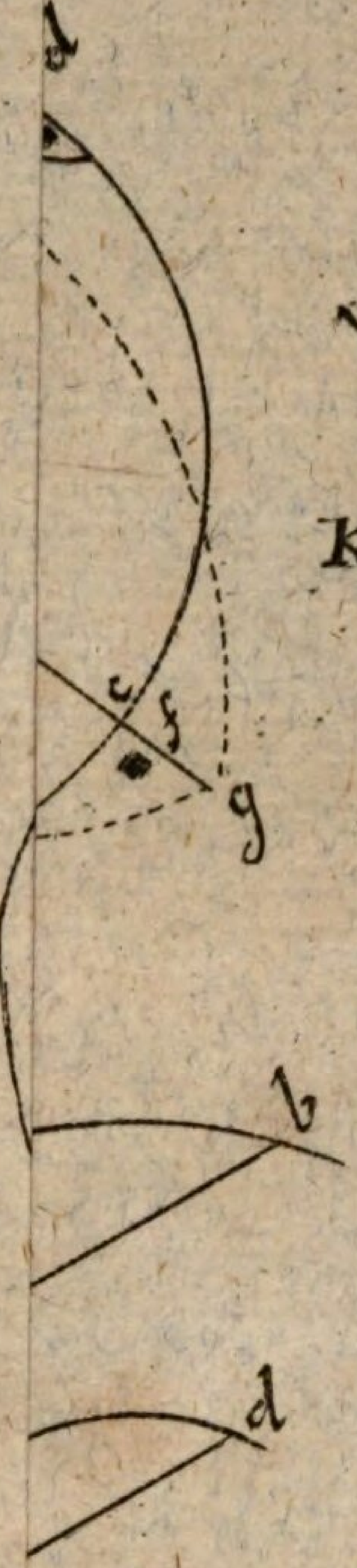


Fig. 5.

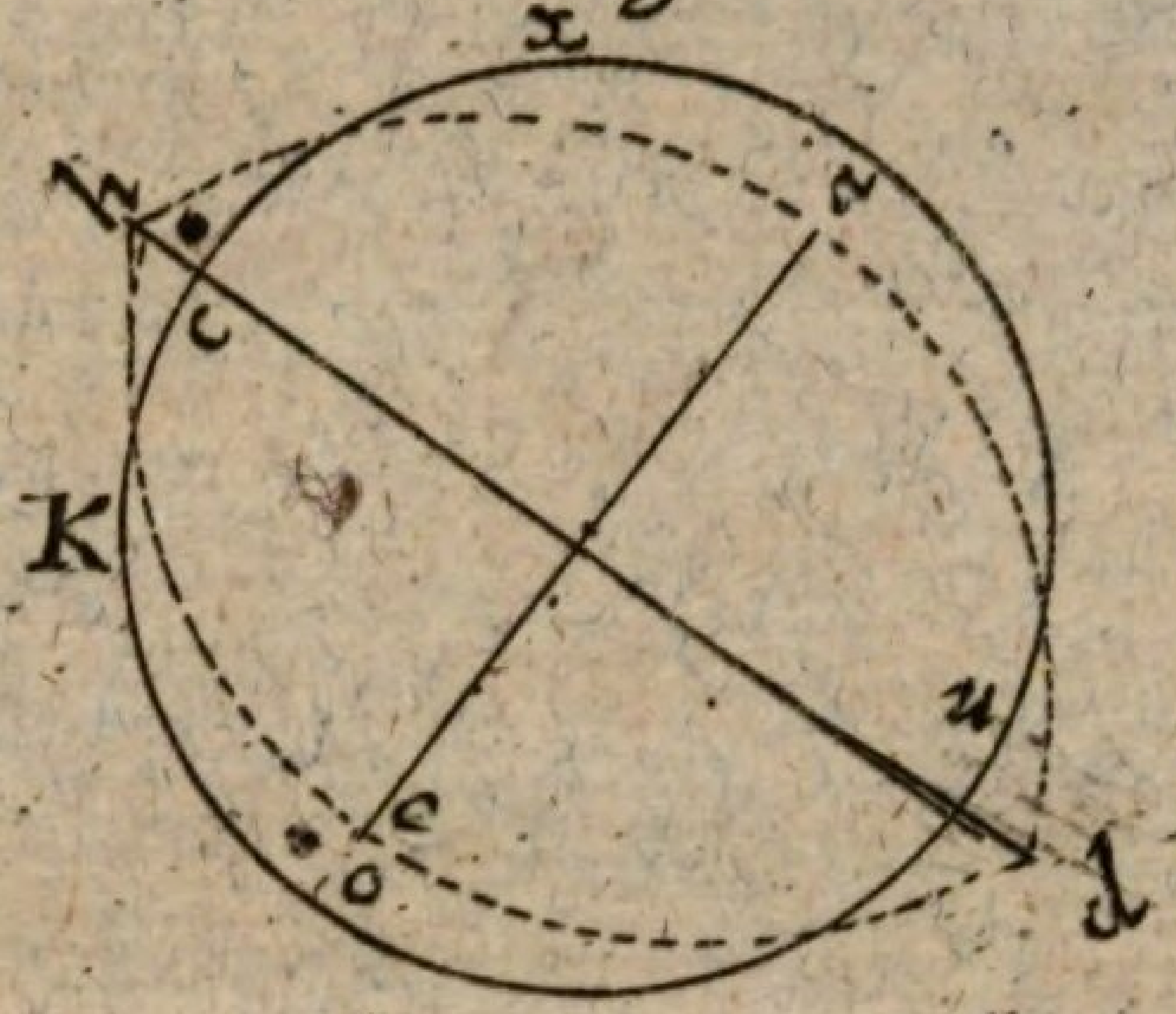
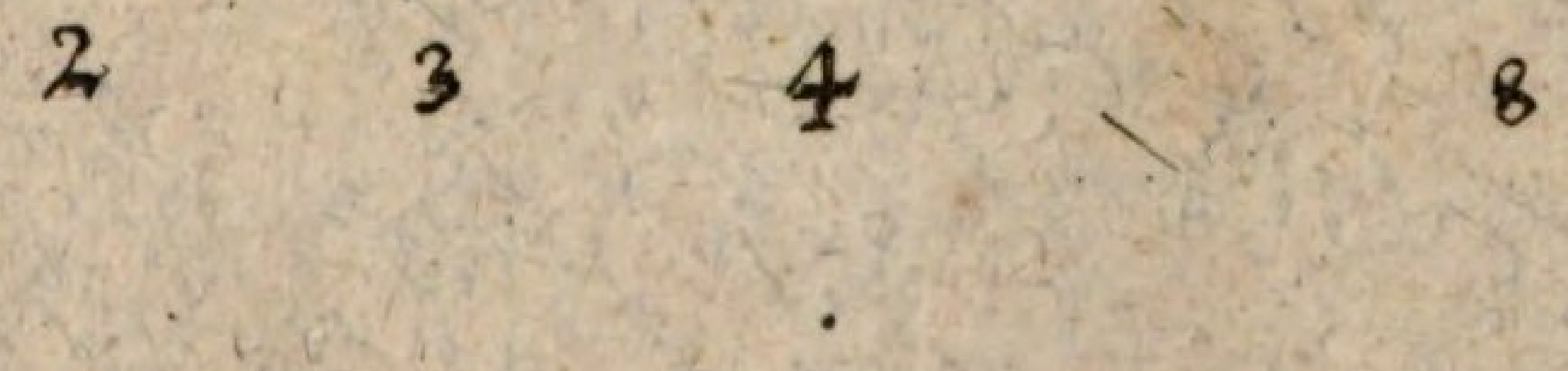


Fig 12



BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Forkel, Johann Nikolaus, 1749-1818

Musikalisch-kritische Bibliothek

Bd.: 2

Gotha (1778)

Mus.th. 1147-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598552-9
VD18 8008544